



Università di Pisa

Dipartimento di civiltà e forme del sapere

**Corso di laurea magistrale in Filosofia e Forme del Sapere**

Tesi di laurea

**“Das ungeheure Streben, Alles zu seyn”.**  
**Studio sui rapporti tra il concetto di tragico e la filosofia**  
**della natura di Friedrich Hölderlin**

**Candidata**

Marta Vero

**Relatore**

Chiar.mo Prof. Leonardo Amoroso

**Correlatore**

Chiar.mo Prof. Luca Crescenzi

Anno accademico 2014/2015

*Ad Alessandro Lazzaro,  
che mi ha insegnato la riconciliazione.*

*Ad Amalia Bonacci,  
che mi ha insegnato la rinascita.*

*A Beatrice Occhini,  
che mi ha insegnato la cura verso i miei mondi.*

*Wem sonst als euch!*

## *Indice*

Ringraziamenti.....	6
Introduzione .....	8
1. Il problema della linearità del pensiero hölderliniano .....	8
2. Piano della trattazione.....	12
3. Nota bibliografica.....	14
I. I primi anni di formazione e la comparsa del concetto di natura .....	15
1.1. Costellazioni tra kantismo, spinozismo e illuminismo nella Germania della fine del XVIII secolo.....	15
1.2. Tubinga .....	20
1.2.1. Il <i>Pantheismusstreit</i> .....	20
1.2.2. Un inno tubinghese .....	24

1.3.	Waltershausen, Jena, Frankfurt.....	30
1.3.1.	Schiller .....	30
1.3.2.	Fichte .....	40
1.3.3.	Hegel.....	52
1.4.	<i>Hyperion</i> .....	60
1.4.1.	Il <i>Thalia Fragment</i> .....	60
1.4.2.	La <i>Vollendete Fassung</i> .....	65

## II. L'insinuarsi del concetto di tragico in quello di natura da *Hyperion* ai primi scritti preparatori del *Tod des Empedokles* ..... 75

2.1.	Passaggio alla tragedia? Nuclei tragici in <i>Hyperion</i> .....	75
2.1.1.	L' <i>Hen kai Pan!</i> e la “grande parola di Eraclito”: divenire e unità del Tutto.....	77
2.2.	Il problema della morte del vivente e il delinearsi dell'eroe tragico hölderliniano.....	95
2.2.1.	Socrate e la bella morte del filosofo.....	95
2.2.2.	Il suicidio del <i>theîos anēr</i> : Empedocle di Agrigento e la mediazione di Herder.....	108
2.2.3.	La <i>Verschwendung</i> e la <i>Kühnheit</i> del poeta: la prima ode a Empedocle.....	121
2.2.4.	Il problema della resa drammatica e il fallimento del primo prospetto della tragedia: il <i>Frankfurter Plan</i> .....	132
2.3.	Il <i>Grund zum Empedokles</i> .....	144
2.3.1.	<i>Die tragische Ode</i> ...: la “più pura interiorità” .....	146
2.3.2.	L' <i>Allgemeiner Grund</i> e la poetologia hamburghese .....	151
2.3.3.	La prima parte del <i>Grund zum Empedokles</i> e il conflitto tra natura e arte .....	163
2.3.4.	La seconda parte del <i>Grund zum Empedokles</i> e la dimensione storica del tragico .....	175

III. Le tre stesure del <i>Tod des Empedokles</i> : il tragico come sforzo verso la natura .....	185
3.1. Brevi considerazioni preliminari all'analisi delle stesure.....	185
3.2. La prima stesura .....	189
3.2.1. Primo atto: la <i>hybris</i> di Empedocle .....	189
3.2.2. Secondo atto: la decisione di morire .....	199
3.3. La seconda stesura .....	208
3.4. La terza stesura: <i>Empedokles auf dem Ätna</i> .....	216
3.5. <i>Urtheil und Seyn</i> : una rilettura.....	225
Conclusioni .....	234
Bibliografia .....	239

## Ringraziamenti

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il fondamentale contributo del prof. Leonardo Amoroso. Il ringraziamento più grande va, pertanto, a lui: per avermi posta sulla strada di Hölderlin e avermela fatta percorrere con passione e ansiosa ricerca di risposte (e, sempre, di nuove domande), per aver indirizzato il mio cammino con consigli preziosi e con le giuste e necessarie pretese, mai sconfinite in troppa severità e sempre accompagnate da una straordinaria sensibilità. Lo ringrazio per le esperienze di traduzione partecipata, per le incursioni nei “sentieri interrotti” della lingua tedesca e per avermi guidata nei miei primi e incerti tentativi di esplorare le infinite sfaccettature che una lingua cela in sé; lo ringrazio, infine, per essere il maestro del mio percorso universitario e dei miei primi tentativi di ricerca.

Ringrazio il prof. Luca Crescenzi per aver sostato con me nelle dense pagine hölderliniane, insegnandomi quel dubbio metodico, necessario a leggere i versi del nostro autore, e per aver condiviso quel dubbio con me; lo ringrazio per non essersi mai mostrato immune dall’incertezza che ammorba, da sempre, il filosofo e per avermi messa in cerca della filosofia nella letteratura e, nondimeno, della letteratura nella filosofia.

Se ho imparato a non escludere dal processo di composizione, spesso sfiancante, l’amore per la ricerca, è stato solo grazie all’esperienza del gruppo di ricerca Zetesis. Ai colleghi e ai professori che animano ogni giorno il progetto con le loro idee vivaci e la loro passione dico grazie, per avermi ricordato quanto ci sia di rivoluzionario nel filosofare e che è possibile invadere il buio dell’accademia con il fuoco della nostra gioventù; a loro dico grazie, semplicemente, perché insieme lo stiamo facendo.

Ringrazio Danilo Manca, per aver dato a tutti noi la possibilità di condividere la potenza innovatrice delle nostre idee, per aver criticato alcuni punti di questo lavoro e per aver creduto in me, sempre.

Grazie al corso di laurea in Filosofia dell’Università di Pisa, per resistere in tempi in cui la nostra disciplina è allontanata e bistrattata, per insegnarci, anche se “non

serviamo a niente” come si dice spesso oggi, a non asservirci a nessuno e ad esercitare il valore positivo della facoltà più potente: il pensiero.

Grazie a chi, ancora oggi, si accosta alla filosofia e la rende viva con i suoi errori e con i suoi dubbi; grazie per non essersi lasciato inaridire dall’ossessione per la produttività e per l’apparenza, grazie per credere ancora che qualcosa di diverso possa partire proprio da noi.

### *1. Il problema della linearità del pensiero hölderliniano*

Il pensiero di Friedrich Hölderlin è, notoriamente, uno dei più problematici e misteriosi degli autori idealisti tedeschi; parimenti, è anche uno di quelli meno approfonditi. Lo scenario della critica hölderliniana ha sempre avuto fortuna altalenante: il nostro autore è stato adombrato, soprattutto in Germania durante il regime nazionalsocialista, dall'immeritata reputazione di essere una sorta di "vate" tedesco e del pregiudizio che lo avvicinava, ingiustamente, a quel gruppo di poeti, artisti e filosofi che avrebbero ispirato il terzo *Reich*<sup>1</sup>. Il fermento critico attorno a Hölderlin è poi, fortunatamente, rifiorito e può contare degli interpreti di pregio, come Dieter Henrich, Wolfgang Schadewaldt o Remo Bodei; tuttavia, non si è mai costituito un dibattito ampio e vivace attorno a Hölderlin, al contrario di quello che riguarda altri filosofi più celebri, che hanno condiviso con il nostro autore, paradossalmente, la formazione filosofica e letteraria, appassionati carteggi sulle questioni sollevate dalle rispettive filosofie, tenuto in considerazione critiche e apprezzamenti.

Il risultato di un così scarso interesse generale per la figura del nostro autore ha fatto sì che, a dispetto della validità dei contributi critici che gli studiosi già producevano, si tendesse (e, purtroppo, si tenda tuttora) a leggere Hölderlin incasellando la sua opera in etichette vuote e mirate a far di lui un grandissimo poeta, il vate di una nazione, un rivoluzionario girondino, un pessimista,

---

<sup>1</sup> In questo gruppo di intellettuali figurerebbero, addirittura, Hegel, Fichte, Goethe, Schiller e, naturalmente, Nietzsche e Wagner. Non ci soffermiamo qui sulle ragioni che hanno portato alla nascita di questo pregiudizio perché, oltre ad essere tristemente note, appaiono più che infondate. Per quanto riguarda Hölderlin, invece, il pregiudizio che lo vede protagonista è stato incoraggiato da Heidegger, come si vedrà più avanti.



l'antesignano di Nietzsche o di Leopardi, un filosofo mancato, un romantico con suggestioni di un panteismo magico poco valido filosoficamente; Hölderlin non è riconducibile esclusivamente a niente di tutto ciò, anche se, forse, era un po' di tutte queste categorie. La sua opera è difficilissima da etichettare e lo scopo primario di questa trattazione sarà quello di chiarire i motivi che la rendono un'opera filosofica e poetica insieme, senza che le due cose siano in contraddizione.

Inoltre, una tendenza abbastanza diffusa nell'ambiente della critica hölderliniana è stata (e, in qualche misura, è ancora oggi) quella di suddividere il pensiero del nostro autore in periodi: un primo periodo sarebbe quello della prima giovinezza di Hölderlin, trascorsa allo Stift di Tubinga, un altro quello di formazione filosofica e letteraria, che culminerà nella pubblicazione di *Hyperion*, un altro ancora quello "tragico" del progetto del *Tod des Empedokles* e delle *Bemerkungen* a Sofocle. Questa operazione è stata, sicuramente, favorita dalla frammentarietà degli scritti critici e di alcune opere hölderliniane e dal fatto, indubitabile, che la sua produzione letteraria si concentra prima sulla composizione di inni, poi su quella di romanzi, poi di una tragedia per poi tornare alla scrittura innica e odica.

Quello che si contesta, in questa sede, a una distinzione siffatta è che essa non aiuta a dare omogeneità al pensiero hölderliniano e che l'attribuzione di periodi "speculativi" all'opera del nostro autore incoraggia a concepire anche la sua filosofia come se fosse divisa in fasi diverse; questo intacca non solo la validità filosofica delle idee di Hölderlin ma, soprattutto, la loro comprensione. Spiegare l'opera hölderliniana senza comprenderne la sorprendente continuità dei problemi e delle istanze, senza sottolineare la cooriginarietà delle domande che la animano, senza capire, in definitiva, che essa è espressione di una ricerca fluida e continua, animata dalle stesse criticità di partenza, è impossibile; un testo critico che non tenga conto di questo rischierebbe, anzi, di restituire un'immagine falsata del nostro autore e di non riuscire a spiegare la gran parte dei suoi autentici problemi senza il ricorso a ragioni biografiche, come la follia che colse il nostro autore, peraltro, negli anni successivi ai "periodi" summenzionati, o a letture psicoanalitiche della sua opera, che non colgono, comunque, la sua profondità filosofica e la concretezza dei problemi che essa affronta.

Anche le letture che hanno adottato un criterio contrario<sup>2</sup> a quello sopra sintetizzato si sono concentrate principalmente su *Urtheil und Seyn*, il frammento che avrebbe anticipato il “periodo tragico” di Hölderlin, dimenticando, però, di far riferimento anche ad altre opere (soprattutto a *Hyperion*) e assegnando il compito fondamentale di ristabilire la continuità del pensiero del nostro autore a un frammento brevissimo, non destinato alla pubblicazione e redatto in forma d'appunto; in altre parole, anche i più illustri studiosi sono caduti nella “trappola” della scansione periodizzante del pensiero di Hölderlin e non hanno mai osato porre tutte le sue opere in stretta continuità, nonostante ce ne fosse ragione e possibilità. Anche per questo, probabilmente, si è palesata una certa, malcelata attitudine dei critici a polarizzare le interpretazioni del nostro autore e a vederlo come un irrazionalista e anti-idealista o, al contrario, come un fichtiano, che avrebbe formulato una filosofia astratta ed essenzialmente speculativa. Di nuovo, questa polarizzazione, come vedremo, è insensata e controproducente, poiché pecca di quello stesso vizio di categorizzazione rigida da cui discende direttamente.

In questo studio si tenterà di rispondere alla domanda sul principio del tragico nella filosofia di Hölderlin, facendolo derivare dalla sua filosofia della natura, proprio per porsi in direzione contraria a questa tendenza incasellante ed etichettante. Pensiamo che la sistemazione della propria filosofia in forma tragica non sia, per Hölderlin, un'idea di rottura o di svolta rispetto alla produzione precedente ma, al contrario, un processo durato per tutta la sua vita, che trova espressione nel tragico solo a un certo punto, per motivi che verranno messi in luce. Il germe della sua concezione più matura, che troverà espressione nel *Grund zum Empedokles* del 1799, è già contenuta nello spinozismo di Tubinga; il problema del tragico impregna tutto *Hyperion* e ne costituisce, anzi, il più autentico motore. Tuttavia, prima del '99 il tragico non è mai nominato e trova spazio nel concetto di natura e nell'attenzione del nostro autore per una filosofia che sulla natura si basasse: egli cercava di formulare un pensiero che rimanesse ancorato alle cose per trovare il tutto, che riconosceva il suo punto di partenza nella natura, in essa trovando massima espressione di quel movimento “eccentrico” che il nostro autore ravvisava nel regno naturale e in quello degli uomini, e che, infine, si

---

<sup>2</sup> Ci si riferisce qui soprattutto a quella di Remo Bodei, peraltro validissima e a cui si farà più volte riferimento nel corso della trattazione.

riconobbe nella forma tragica, portando alla luce ulteriori problemi che tenteremo di evidenziare.

Il motivo, infine, per cui è essenziale studiare Hölderlin oggi è che nel suo pensiero, se interpretato secondo le linee che propone questa trattazione, sono ravvisabili le critiche all'idealismo tedesco che sono state avanzate in anni successivi, ma formulate da un idealista stesso, contemporaneo ai più grandi filosofi del tempo e, anzi, un grande filosofo egli stesso. Studiare il pensiero di Hölderlin può rivelarsi prezioso in quanto, come si scoprirà, si tratta di un pensiero manifestamente e sommamente critico, non solo nei confronti delle correnti filosofiche del suo tempo ma, anche e soprattutto, verso se stesso; ponendoci di fronte all'opera hölderliniana ci si rivela l'andamento eccentrico e tormentato dell'idealismo di fronte a se stesso, che si critica, si contesta e si rifugia, infine, nella poesia, per tornare dentro di sé e scoprirsi per come è.

L'originalità dell'idea, prettamente idealistica, della *Selbsterkennung* si scopre, nel pensiero del nostro autore, potente perché motivata dalla riflessione critica su se stessa e sul mondo, svincolandosi, dunque, dall'accusa di autoreferenzialità. Analizzare i testi poetici hölderliniani accanto a quelli critici aiuta, così, a monitorare questo movimento di riflessione critica su di sé e, insieme, il suo perenne tendere alle cose del mondo; come le due cose vengono conciliate dal nostro autore sarà oggetto dello studio che segue.

Tutto questo acquista, infine, un tono dirompente di attualità. Un pensiero siffatto, posto tra l'idealismo e la filosofia della natura, anticipatore, per molti versi, della fenomenologia e dell'esistenzialismo, è animato *in primis* dal problema della sua propria fallibilità, del suo stesso sconfinare, della sua facoltà di scoprire i pertugi di se stesso e, quindi, i ricorsi del suo stesso, linguistico e temporale procedere. Rileggere Hölderlin oggi, all'indomani del secolo breve, può rivelarsi sorprendentemente utile in quanto, nell'assistere al tormento di un pensiero che persegue i suoi stessi errori e che ricerca il negativo, l'incommensurabile mistero del proprio procedere, potremmo imparare a porre il nostro pensare di fronte a noi stessi e a coglierne il lato oscuro, negativo, senza per questo sconfinare nel più nero irrazionalismo; solo così facendo si può tornare alle cose stesse e produrre un pensiero che è anche, e innanzitutto, parabola dell'agire, del sentire, del volgersi amorevole verso il proprio mondo, pur con la coscienza di essersi messi su una strada accidentata e piena di dolore.

## 2. Piano della trattazione

Per tentare di raggiungere gli scopi summenzionati, si partirà dall'analisi dei luoghi del "primo" pensiero e formazione di Hölderlin per rintracciare in essi lo scaturire del problema della natura e per evidenziare il prendere forma del metodo che ritroveremo nella "fase" tragica. Nel primo capitolo verranno, dunque, analizzati i frammenti giovanili e posta particolare attenzione nella messa in evidenza delle influenze filosofiche del dibattito fine settecentesco e degli autori a cui il nostro autore più si accosterà: Platone, Kant, Jacobi, Spinoza, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel sono soltanto alcuni dei personaggi con cui Hölderlin si confronterà da subito e che contribuirono, direttamente o meno, a costruire il primo impianto della sua filosofia della natura.

Successivamente, dopo aver descritto sommariamente il tragitto ideale che conduce Hölderlin alla composizione di *Hyperion* e aver tratteggiato le peculiarità dei frammenti preparatori e delle varie *Fassungen*, ci si volgerà nuovamente a *Hyperion* per scovare, questa volta, i nuclei della concezione tragica che esso contiene. Per far questo, ci si affiderà alla ricerca delle tracce eraclitee nel romanzo, che ben spiegano in quali punti e in che forma nella concezione della natura che vi è contenuta, apparentemente irenica e inerte, irrompa il concetto di tragico senza che il nostro autore lo denomini tale; quello che si scoprirà grazie alla presenza nel romanzo dell'oscuro Eraclito è che è con l'entrata del movimento diveniente nella concezione hölderliniana, il più autentico terreno di conciliazione tra il regno della natura e quello degli uomini, che fa il suo ingresso in scena una concezione pienamente tragica e che, dunque, è originata direttamente dalla filosofia della natura.

Sempre nel corso del secondo capitolo verrà, a questo punto, analizzata la "fascinazione" hölderliniana per il motivo della morte, in cui egli ha identificato quel *Trauer* che rende luttuoso il dramma; ci si volgerà al processo di scelta del personaggio tragico, analizzando gli elementi del dibattito storico, svoltosi intorno a Empedocle e, prima, a Socrate, che possono aver giocato nella scelta di Hölderlin di scrivere *Der Tod des Empedokles*. Da questo, scaturirà l'analisi dei primissimi tentativi di composizione per estrarre i primi fondamenti teorici del

concetto di tragico e, in seguito, essa culminerà nell'esame del *Grund zum Empedokles*, ossia il primo scritto critico compiuto sulla questione del tragico in filosofia e in poesia.

Il terzo capitolo si proporrà, infine, di analizzare le tre stesure incompiute del *Tod*, per comprendere in che misura il concetto di tragico, emerso precedentemente, sia sempre e comunque in relazione con la natura e nella natura trovi, prima, l'antagonista per eccellenza alla soggettività, poi la sua più fedele alleata e, infine, l'unico terreno di riconciliazione tra gli estremi. Alla fine si tornerà a *Urtheil und Seyn*, il frammento del '95 in cui la critica ha rintracciato, in modo assai controverso, il luogo di massima espressione della prima concezione filosofica hölderliniana; ne evidenzieremo i nuclei tragici e i punti di estrema continuità con la concezione che si annida nei frammenti del *Tod*.

Si rintraccerà nel piano di questo lavoro un movimento dialettico: la natura, emersa nel primo capitolo, porrà il tragico nel secondo, con cui si confronterà e a cui si opporrà, per riconoscersi, infine, nel tragico stesso e rivelarsi come l'unico terreno in cui ogni riconciliazione, pur breve o illusoria, è possibile. La scelta di costruire questo lavoro secondo questo schema non è stata, ovviamente, casuale; ci si vuole riagganciare con quello proposto dalle letture che, pur con il difetto di fare di Hölderlin un filosofo speculativo fondamentalmente ancora fichtiano, pongono il pensiero del nostro autore in giusta continuità con l'idealismo. Così facendo, il tragico risulterà figlio della dialettica idealistica non meno che della filosofia della natura di Hölderlin (e, se vogliamo, dalle sue ascendenze spinoziane), venendoci restituito come un concetto di violente opposizioni e, insieme e nel senso sopra esposto, anche di riconciliazione estetica.

Si noterà che mancano, nel lavoro, le trattazioni di *Das Werden im Vergehen* e delle *Bemerkungen an Sophokles*. La scelta è stata, anch'essa, non casuale, ma determinata da un motivo preciso: si è preferito dedicarsi con attenzione ai frammenti che ruotavano intorno al *Tod* e porli in connessione più a *Hyperion* che a quelli posteriori, poiché così facendo si è potuto monitorare quello stesso innescarsi del tragico e scoprire che era sempre stato presente nell'impianto della filosofia hölderliniana. Questo sarebbe stato impossibile confrontando, semplicemente, il *Tod* con gli scritti successivi, il che avrebbe costituito un lavoro, pur valido, ma con presupposti diversi da quelli che, invece, animano questa ricerca. Ciononostante, l'analisi di quei frammenti costituirebbe la prosecuzione naturale di questa trattazione e chi scrive spera di poterla compiere prossimamente.

### 3. Nota bibliografica

L'edizione completa cui si è fatto costantemente riferimento è quella storico-critica a cura di Seebass e Hellingrath, pubblicata nel 1923.

Si è comunque tentato, nel riportare i passi delle opere di Hölderlin, di affidarsi alle traduzioni italiane esistenti; si sono scelte soprattutto quelle di Giorgio Vigolo e Luca Crescenzi per quanto riguarda le poesie, quella di Giovanni Vittorio Amoretti per *Hyperion* e quella di Laura Balbiani ed Elena Polledri per i frammenti del *Tod des Empedokles*. Inoltre, per gli scritti filosofici ci si è affidati al lavoro di Riccardo Ruschi; laddove, soprattutto per il caso della traduzione di Ruschi e di quella di Amoretti, si sono riscontrate delle divergenze di resa o imprecisioni, queste sono segnalate in nota.

Il caso delle lettere di Hölderlin è diverso: non è disponibile alcuna traduzione italiana pubblicata (tranne in pochissimi casi, segnalati in nota via via) e si è dovuto provvedere fornendone una inedita.

Come si può notare, la stragrande maggioranza dei testi critici citati sono stati pubblicati in tedesco e anche di quelli non esiste traduzione italiana, che ho fornito io.

*I primi anni di formazione e la comparsa del concetto di  
natura*

*Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog  
Schön ihn nieder; das Leid beugt ihn gewaltiger;  
So durchläuft ich des Lebens  
Bogen und kehre, woher ich kam.  
(Lebenslauf, 1798/9)*

*1.1. Costellazioni tra kantismo, spinozismo e illuminismo nella Germania della  
fine del XVIII secolo*

Il clima culturale che fa da sfondo agli anni di formazione filosofica di Hölderlin è complesso, e si delinea a partire dalle istanze critiche maturate all'interno del dibattito illuminista. In accordo con i maggiori interpreti (fra tutti, Gaier e Henrich) si tenterà in questo capitolo di costruire la biografia intellettuale del nostro autore come parte attiva delle controversie del suo tempo<sup>3</sup> e di descrivere le *costellazioni* di idee e personalità che hanno determinato il punto di partenza della riflessione hölderliniana nei primi anni della sua attività.

---

<sup>3</sup> Cfr. Ulrich Gaier, *Hölderlin. Eine Einführung*, A. Francke Verlag, Tübingen, Basel 1993, p. 1.

Gli eventi che tradizionalmente sono interpretati come cardini del dibattito filosofico e sociale dell'ultima metà del Settecento e come apici della cultura illuminista sono, com'è noto, la pubblicazione della prima delle tre critiche kantiane e lo scoppio della rivoluzione francese. Tale distinzione, ormai canonica, ha il pregio di porre l'accento sui due poli, quello filosofico e quello politico, che più influenzarono le prime letture del nostro autore e che, nel contempo, più spinsero gli intellettuali tedeschi a un confronto fondamentale per la loro epoca; potrebbe avere anche, tuttavia, il demerito di appiattare la riflessione sul tempo agli eventi e di indurre a pensare il dibattito filosofico come meramente determinato dagli avvenimenti storici<sup>4</sup>, quando tali accadimenti sono più propriamente la spinta propulsiva, e non la causa prima, dell'evolversi della storia delle idee.

Se la pubblicazione della *Critica della ragion pura* può a pieno titolo configurarsi come il risultato di un processo di interazione ed esclusione di tendenze filosofiche apparentemente contrapposte (tra le altre, monismo e dualismo, empirismo e cartesianismo), il dibattito che si scatena successivamente all'irruzione del criticismo kantiano sulla scena occidentale vede un fermento di scuole e orientamenti che dal kantismo prendono le mosse, al fine non di applicarlo o di sottoporlo a una prova radicale, ma di criticarlo, di avvicinarlo ad altre tendenze e di scoprirne i fondamenti e le difficoltà intrinseche. È in questa "eruzione"<sup>5</sup> che si colloca la messa in discussione della "rivoluzione copernicana" operata da Kant e il ragionamento sui suoi fondamenti più originali: in particolare, la questione dell'*apriori* come condizione della conoscenza umana insieme a quella dell'inconoscibilità del *noumeno*, e il problema conseguente del dualismo di cui la filosofia kantiana sarebbe impregnata si rivelano, nel decennio 1781-91, aperte alle interpretazioni più disparate e in grado di dare origine a tendenze filosofiche indipendenti con, talvolta, esiti opposti a quelli che Kant stesso si sarebbe aspettato. Taluni interpreti hanno notato<sup>6</sup> che la spinta sistematica ravvisabile nell'idealismo tedesco trova le sue radici proprio nella ricezione, nell'interpretazione e nell'adattamento di alcuni postulati kantiani: in particolare, dalla delimitazione delle condizioni della conoscenza umana sarebbe risultato il ragionamento sull'origine del principio dell'*apriori*, che viene fatto risalire da

---

<sup>4</sup> Da questo pericolo mette in guardia Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1992, pp. 20 e sg.

<sup>5</sup> Cfr. Henrich *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. Paul W. Franks, *All or Nothing. Systematicity, Transcendental Arguments and Skepticism in German Idealism*, Harvard University Press, Harvard 2005.



alcuni post-kantiani ad un principio unico e universale. Un programma siffatto, che Franks definisce *Derivation Monism*, e che pare agli antipodi se non in totale disaccordo con quello espresso nelle tre critiche, sarebbe il nucleo embrionale delle ragioni panteistiche degli idealisti e costituirebbe il passo decisivo per il superamento del dualismo kantiano, radicato nei fondamenti del kantismo stesso; è in questo quadro che si situa, dunque, la rivalutazione dello spinozismo e il *Pantheismusstreit*, suscitata dall'*Hen Kai Pan!* di Lessing, dal conseguente carteggio tra Moses Mendelssohn e Friedrich Jacobi e dal libello che ne risultò, pubblicato nel 1785.

L'interazione di questi due rami della storia della filosofia innesca un dibattito sulla possibilità dell'immanenza del sopracitato principio unico e universale nella totalità e della determinabilità degli oggetti empirici nel contesto di tale totalità<sup>7</sup> e porta a rivalutare la concezione che Franks definisce *Holistic Monism* e che stava alla base dello spinozismo; il *Pantheismusstreit* vede impegnati i maggiori intellettuali dell'epoca, Kant compreso, nella determinazione del legame tra questo concetto della realtà e il panteismo, delle conseguenze e dei presupposti di un monismo siffatto e, soprattutto, della sua associabilità col criticismo kantiano. L'effetto più evidente di questa interazione può essere riconosciuto nella tendenza degli idealisti a formulare “un sistema che aspiri a comprendere *das All*, o il reale come totalità”<sup>8</sup>, ma anche nell'imporsi sulla scena di un dibattito, tangenziale al *Pantheismusstreit* e ad essa intersecato, sul ruolo che lo scetticismo (quello greco antico come quello scozzese) aveva giocato nel metodo impiegato nella prima critica<sup>9</sup> e nella divisione dualistica tra cosa in sé e fenomeno. La questione attraversa, di nuovo, un largo spettro di tendenze e argomentazioni, che vanno dal richiamo di Jacobi allo scetticismo humeano contro la concezione kantiana di un sapere teoretico fondato intersoggettivamente<sup>10</sup> al tentativo di Reinhold di

---

<sup>7</sup> Cfr., *op. cit.*, p. 85.

<sup>8</sup> Franks, *op. cit.*, p. 147 (trad. mia).

<sup>9</sup> Cfr. Violetta Waibel, *Hölderlin und Fichte (1794-1800)*, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn 2000, p. 86: Waibel suggerisce qui un parallelismo con il metodo a tre livelli della conoscenza della prima critica kantiana.

<sup>10</sup> Cfr. Jacobi, *David Hume über den Glauben oder Idealismus und Realismus* (1787), trad. di B. Sassen, in *Kant's Early Critics, The Empiricist Critique of Theoretical Philosophy*, pp. 169–175. Cambridge, Cambridge University Press.

conciliare tale dibattito con il kantismo<sup>11</sup> fino al confronto di Fichte con lo scetticismo metodologico; tutto questo conduce, per Franks, alla formazione di un sostrato (che egli chiama scetticismo post-kantiano) in grado di condizionare, in misura maggiore o minore, tutte le filosofie idealistiche. Un ulteriore livello di influenza per il dibattito filosofico del tempo è rappresentato dal confronto con le filosofie greco-antiche e, in particolare, con l'orizzonte platonico e neo-platonico, oltre che con quello delle scuole ellenistiche: il dibattito che si è cercato di sintetizzare, infatti, chiamava in campo direttamente le dottrine dualistiche dei dialoghi di Platone e richiedeva un confronto con quelle filosofie<sup>12</sup>. La ricerca delle ragioni degli antichi è per i filosofi post-kantiani incessante e l'accoglimento o, talvolta, il rifiuto delle loro argomentazioni dava vita a un dialogo continuo e appassionato con i testi del pensiero classico: gli effetti di tale confronto furono evidenti anche nella poetica e nell'estetica del periodo, e risulteranno di indiscutibile importanza per l'intera produzione e speculazione di Hölderlin.

L'altro evento individuato come fondamentale, la rivoluzione francese, con il processo che essa determinò fino all'incoronazione di Napoleone, è stato notoriamente al centro del dibattito degli intellettuali tedeschi dell'epoca, e coincise con un interesse crescente per le innovazioni proposte dai rivoluzionari e, spesso, con un entusiasmo tale da trasformarsi nella tentazione di ripetere in terra tedesca l'esperienza rivoluzionaria: tra gli altri, vale la pena di richiamare il caso di Isaacs von Sinclair, grande amico di Hölderlin, che subì nel 1805 un processo, nel quale fu coinvolto lo stesso Hölderlin, con l'accusa di alto tradimento contro il Principe Elettore del Württemberg. Il coinvolgimento per gli eventi che mettevano in crisi gli assetti sociali e politici d'Europa converge con l'attenzione per l'atteggiamento tipicamente illuminista volto all'emancipazione dell'individuo tramite l'esercizio della ragione, alla formazione dell'uomo al fine di renderlo libero dall'oscurantismo dottrinale e alla riappropriazione da parte dell'individuo dell'esercizio consapevole dell'intelletto: l'obiettivo dei movimenti illuministici non è solo quello di "liberare il mondo dalla magia"<sup>13</sup>, di usare il sapere privo di

---

<sup>11</sup> Cfr. Reinhold, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögen*, (1789), a cura di E. O. Onnasch, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2010.

<sup>12</sup> Cfr. Henrich, *op. cit.*, p. 18.

<sup>13</sup> Cfr. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), trad. di R. Solmi, *La dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1974, p. 11.

limiti contro l'asservimento al potere, ma di "sottomettere il mondo" e la natura, di riappropriarsi del racconto mitico e della religione popolare per attingerne la materia e governarla. Tale dialettica, come evidenziano Adorno e Horkheimer, permea ogni indirizzo di interesse dei movimenti emancipatori, e non solo si rivolge alla riflessione filosofica sulla struttura e le forme del pensiero, ma penetra anche in un nuovo patriottismo fondato sulle idee di fratellanza e uguaglianza e nell'operazione che si propone di emancipare quest'ultimo dalle sue radici religiose.

In ambiente tedesco, assistiamo a un'originale collisione di queste istanze di affrancamento dalla religione con il pietismo, che costituiva una matrice di fondamentale importanza per la cultura dei maggiori intellettuali dell'epoca (Herder, Goethe, Schelling e, come vedremo, anche Hölderlin) e che era animato da una forte spinta critica verso i dogmi del cristianesimo e la loro cavillosità; la corrente pietista propone una religiosità più profonda, fondata sulla devozione interiore e sul miglioramento di sé e contrapposta a quella "positiva", insieme a una visione della storia fondata sulla redenzione e sull'emancipazione dell'uomo e dei suoi peccati, che culmina nell'*apokatastasis ton panton*, nel ritorno ad uno stato originario dell'umanità liberata dal male e ricongiunta alle cose e alla natura. Da tale collisione risulta l'importanza del tema della possibilità di una religione filosofica, in grado di emanciparsi dal dogmatismo cieco e, allo stesso tempo, di parlare alla sensibilità degli uomini, nella riflessione degli intellettuali tedeschi a cavallo tra XVIII e XIX secolo. Ciò che ne deriva si rivela fondamentale alla formulazione di nuove teorie sociali e politiche e si collega al *topos* della fratellanza patriottica e alla riscoperta anche poetica della terra teutonica, dando origine al mito del *Vaterland*: la terra dei padri diventa, così, il teatro della redenzione spirituale dell'umanità raggiunta tramite l'emancipazione tipicamente illuministica, il luogo del ricongiungimento consapevole dell'uomo al suo stato originario e dell'instaurazione di uno stato fondato sulla fratellanza, ma anche su una devozione intima e condivisa, priva di imposizioni dogmatiche o precetti inconfutabili e filosoficamente fondata.

È in questo clima turbolento che ha luogo la formazione filosofica di Hölderlin; lo scenario sommariamente descritto sopra ha avuto una fondamentale influenza sugli interessi e sulle letture della prima giovinezza del nostro autore e, dunque, sull'evoluzione del suo pensiero nella maturità.

## 1.2. Tübinga

### 1.2.1. Il Pantheismusstreit

Quando, nell'ottobre del 1788, il nostro autore viene ammesso allo Stift di Tübinga, la prima impronta della sua formazione è senz'altro data dall'educazione pietista, che aveva ricevuto negli anni della prima adolescenza nei ginnasi di Deckendorf e Maulbronn e, soprattutto, da sua madre, espressione della parte "venerabile" della società del Württemberg, per lo più insensibile alle suggestioni illuministiche che provenivano dal resto d'Europa. Di questa matrice è testimone il primo degli scritti di Hölderlin, risalente al 1785, che è il progetto di un sermone sulla lettera agli Ebrei di Giovanni. Da esso traspare una totale adesione del giovane alla destinazione ecclesiastica cui sua madre lo aveva indirizzato e un'interpretazione del testo incentrata sui temi della Grazia e della Redenzione dal peccato e dal male, secondo motivi evidentemente riconducibili alla tradizione pietista<sup>14</sup>.

All'incontro con il coetaneo Hegel, proveniente da un contesto differente e da un'educazione pregna degli ideali illuministici<sup>15</sup> e all'amicizia con Niethammer e Schelling<sup>16</sup> degli anni dello Stift deve essere fatto risalire il primo impatto di Hölderlin con la vivace complessità del dibattito della sua epoca: in particolare, è sotto lo stimolo dei professori del collegio di Tübinga, di inflessibile indirizzo criticista, e dell'amico Niethammer che il nostro autore si avvicina ai testi di Kant e Reinhold e li studia con passione, prendendo parte al dibattito che coinvolgeva studenti e docenti e che verteva soprattutto sulla teoria kantiana della religione e sui contributi che Fichte aveva dato a questa teoria. Nelle aule dello Stift, come nel resto delle università tedesche, il kantismo inizia a sembrare

---

<sup>14</sup> Cfr. Hölderlin, *Proemium habendum il 27 Dezember 1785. Die Ioannis, in Caput Primum „Epistolae ad Ebraeos“* (1785), trad. di Riccardo Ruschi, *Proemio, da tenersi il 27 dicembre 1785, giorno di San Giovanni, sul primo capitolo dell'“Epistola agli Ebrei”* in Hölderlin, *Scritti di estetica*, SE, Milano 2004, p. 13. Cfr. anche il commentario a cura di Ruschi, *op. cit.*, p. 163.

<sup>15</sup> Cfr. Cristoph Jamme, *Hegel and Hölderlin* in CLIO, 15/1986/4, pg. 360.

<sup>16</sup> Il quale, tuttavia, arrivò allo Stift due anni dopo, anche perché più giovane di Hegel e Hölderlin.

insufficientemente fondato e la curiosità per la rilettura spinoziana di Jacobi travolge anche Hölderlin e i suoi amici.

Dell'interesse hölderliniano per la tensione tra *Pantheismusstreit* e kantismo è prova lo scritto *Zu Jacobis Briefen über die Lehre des Spinoza*<sup>17</sup>, risalente al periodo dello Stift e redatto in forma d'appunto. Esso pare un sunto breve del già citato carteggio tra Jacobi e Mendelssohn, ma presenta, in realtà, degli elementi originali e collegabili al successivo sviluppo della concezione del nostro autore. Lo scritto testimonia, innanzitutto, che la ricezione di Spinoza da parte di Hölderlin negli anni di Tübinga e in quelli successivi è mediata in modo sostanziale dalla lettura dei testi di Jacobi: oltre al carteggio con Mendelssohn, Hölderlin lesse in quegli anni almeno *Allwill* e *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus*. Non sappiamo invece a quali testi di Spinoza e a quali edizioni ebbe accesso, in quanto i riferimenti spinoziani nei testi giovanili rimandano quasi sempre a documenti jacobiani. Sono gli scritti di quest'ultimo, almeno fino agli anni di Jena, quelli che ebbero il principale merito di introdurre il nostro autore alle implicazioni concettuali delle argomentazioni del dibattito in questione.

La pregnanza del confronto con Jacobi negli anni da studente di Hölderlin è ravvisabile persino in lettere e documenti di diversi anni successivi a quelli dello Stift: il caso più eclatante, su cui si concentra diffusamente Henrich<sup>18</sup>, è quello della dedica del marzo '95 sullo *Stammbuch* dell'amico Camerer, prima della partenza di quest'ultimo da Jena, contenente una citazione di Pascal (*"La nature confond les Pyrrhoniens. La raison confond les Dogmatistes. Nous avons une impuissance à prouver, invincible à tout le Dogmatisme; nous avons une idée de la vérité, invincible à tout le Pyrrhonisme"*). Infatti, Hölderlin non l'aveva letta direttamente in Pascal, ma in Jacobi, dove ricorre due volte ed è riferita alla necessità di un utilizzo dello scetticismo (che, nel caso di Jacobi, è quello di Hume) contro il dogmatismo e di un conseguente superamento dello scetticismo stesso tramite la filosofia di Spinoza. Un rimando forte allo stesso tema si trova proprio a conclusione dello scritto, antecedente di circa cinque anni, sul carteggio tra Jacobi e Mendelssohn, dove quella spinoziana è presentata come la filosofia che, più di ogni altra, combatte lo scetticismo radicale e che, per questo, è quella più amata da Jacobi: grazie a Spinoza è possibile comprendere che "il pensiero non è la fonte della

---

<sup>17</sup> Trad. di Ruschi, *A proposito delle lettere di Jacobi sulla dottrina di Spinoza*, in *Scritti di estetica*, cit., pp. 42-4.

<sup>18</sup> Cfr. Henrich, *op. cit.*, p. 74 e sg.

sostanza, ma la sostanza la fonte del pensiero”<sup>19</sup> e, soprattutto, che “alcune cose non si possono spiegare: non per questo di fronte a esse bisogna chiudere gli occhi, bensì accettarle così come si presentano. Il maggior merito del pensatore è svelare e rendere manifesta l’esistenza. Ma la spiegazione è per lui un mezzo, una via verso un fine, lo scopo più prossimo – mai quello ultimo. Il suo scopo ultimo è ciò che non può essere spiegato: l’insolubile (*das Unauflösliche*), l’immediato (*Unmittelbare*), il semplice (*Einfache*)”<sup>20</sup>.

Il modo in cui lo spinozismo è riuscito a scardinare un “totale scetticismo” è, per il giovane Hölderlin lettore di Jacobi, l’accettazione dell’insondabilità del semplice e dell’immediato, e, dunque, l’ammissione all’interno dell’indagine filosofica dei limiti della ragione e della filosofia stessa, che permette di proteggersi, insieme, dal rischio di sconfinare nel dogmatismo. Porre alla fine della ricerca filosofica uno scopo ultimo che sia indeterminabile e indefinibile permette di “svelare e rendere manifesta l’esistenza”: il filosofare si configura, così, come un’accettazione non passiva, ma critica del mondo che dia la spinta per svelarlo, e, insieme, come un percorso ancorato alle cose che si rivolga, in ultima istanza, ad un misterioso e insondabile principio primo, la cui esistenza non si conosce, ma si *percepisce*. Come evidenzia Henrich, “è grazie alla *natura* [corsivo mio] dell’uomo, e non alla ragione, che sorge in noi un sapere dell’Infinito e di ciò che è vero in sé. Proprio perché l’Infinito, di cui abbiamo un sapere, viene preso in considerazione come un’idea di verità, tra questo e la ragione, la cui capacità di dimostrazione si è rivelata limitata, deve esistere un’interna parentela.”<sup>21</sup> Il metodo che Hölderlin impara dallo spinozismo non conduce ad una visione passiva, arrendevole o dogmatica, né, tantomeno, a una filosofia indifferente alla definizione dell’intelletto e noncurante dei problemi fatti emergere dal criticismo. Al contrario, con questo scritto comincia a delinearsi la concezione, che verrà formulata più precisamente a Jena grazie al confronto con il fichtismo, che pone il *fondamento nella coscienza* (*der Grund im Bewußtsein*) come obiettivo immanente alla ricerca filosofica, in grado di incentrare quest’ultima sull’analisi dell’esistenza e della ragione con i suoi limiti, e che rifiuta ogni mera

---

<sup>19</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 44. Il bersaglio polemico è qui, evidentemente, il dubbio epistemologico che fonda l’empirismo humeano.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Henrich, *op. cit.*, p. 83 (trad. mia e corsivo mio).

trasposizione dell'infinito nel finito, intendendo un *En Sof*<sup>22</sup> immanente al finito come causa del suo continuo mutamento.

Come si vedrà più avanti, in nessun testo hölderliniano, nemmeno tardo, è rintracciabile un abbozzo di ricostruzione dei modi in cui la ragione e tale fondamento della coscienza interagiscono. Ciò che, tuttavia, è possibile chiedersi già da questo primo nucleo di testi è il modo in cui il sapere dell'Infinito sorga nell'uomo e origini la ricerca filosofica; se tale sentore dell'immediato e del semplice non si colloca nella ragione, che è anche il primo dei poli della doppia citazione pascaliana nel frammento Camerer (*la raison*, che confonde i pirronisti), si può, dunque, volgere l'attenzione sul secondo polo della massima, *la nature*, che confonde i dogmatici. Sebbene agli anni di Tubinga non risalga alcun documento in cui sia rintracciabile la formulazione di tale quesito, che compare solo nel periodo jenese (simultaneamente al frammento Camerer e alla stesura metrica di *Hyperion*), il nucleo problematico da cui esso è originato e, dunque, la premessa necessaria allo scaturire della natura nello scenario della filosofia hölderliniana è, a mio parere, da riconoscere anche nel testo *Sulle lettere di Jacobi*. In particolare, l'accento che il nostro autore pone sulla necessità di "svelare l'esistenza" come risultato "dell'assoluta convinzione che certe cose non si possono spiegare", e, dunque, la sua attenzione per una filosofia che prenda le mosse da quell'*Hen Kai Pan!* che significa l'unità di Uno e Tutto, paiono la fase iniziale di quella che si rivelerà una filosofia dell'identità radicale di soggetto e oggetto, di una visione basata su un complesso sistema di rimandi reciproci tra unità e totalità e di un'idea di un mondo animata dal "dispiegarsi panico dell'equilibrio di uomo e natura"<sup>23</sup>. Quello che si delinea già in questo scritto, pertanto, è lo stesso orizzonte problematico che ritroveremo negli scritti più tardi, e che, facendo emergere la natura come principio legato al fondamento della coscienza, innesca il processo che porterà a *Hyperion* e all'affinità della natura con l'immortale<sup>24</sup> in esso celebrata.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Uno dei concetti fondanti della *Cabala* ebraica: significa, letteralmente, „senza fine“, e indica, in generale, la capacità di Dio di automanifestarsi e il suo legame col mondo.

<sup>23</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 165.

<sup>24</sup> Cfr. Hölderlin, *Hyperion. Metrische Fassung* (1795), in *Hölderlin. Sämtliche Werke., Zweiter Band*, a cura di N. V. Hellingrath, F. Seebass, L. V. Pigenot, Propyläen Verlag, Berlin 1923, p. 498.

<sup>25</sup> Cfr. Ruschi commentario a *Zu Jacobis, Op. Cit.*, p. 165, e D. Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, cit., pp. 82-5.

### 1.2.2. Un inno tubinghese

Lo scaturire, nella riflessione hölderliniana, del tema della natura dal ragionamento su unità e connessione del Tutto e dal dibattito su scetticismo e dogmatismo già dagli anni di Tubinga è ravvisabile anche negli inni composti in quel periodo; su tutti, la *Hymne an die Göttin Harmonie* (1791) rappresenta, in quest'ottica, il caso più intrigante. L'inno in questione non è solo "il più significativo e il centro ideologico di tutti gli altri inni" di quel periodo<sup>26</sup>, ma contiene anche in sé una prima riflessione sul panico dispiegarsi della divinità nel mondo, che risulta in continuità con l'approccio di analisi suggerito nello scritto *Zu Jacobis* e anche pervasa da altre sfere di influenza, che saranno fondamentali per l'intera produzione del nostro autore. L'analisi di tale commistione è utile, inoltre, per inquadrare la complessità delle forme che assunse la ricezione hölderliniana dello spinozismo e per definire le ulteriori *costellazioni* che guidarono il nostro autore nella formulazione di una filosofia propria.

Il componimento si apre con la sentenza

Urania, la vergine splendente, tiene unito l'universo  
In tempestosa estasi, con la sua cintura magica.<sup>27</sup>

Essa è tratta dal romanzo, ambientato in Italia nel XVI secolo, *Ardinghella und die glückseligen Inseln* di Wilhelm Heinse<sup>28</sup>, uno dei testi più importanti dell'epoca della ricezione e del rimaneggiamento della dottrina spinoziana; Heinse stesso aveva conosciuto Jacobi nella redazione della rivista *Iris* e la sua opera è animata da una concezione della natura che, seppure non

---

<sup>26</sup> Cfr. Gaier, *op. cit.*, p. 37. Qui Gaier riprende Dilthey.

<sup>27</sup> Hölderlin, *Hymne an die Göttin Harmonie*, trad. di Giorgio Vigolo, *Inno alla dea dell'armonia*, in *Poesie*, Mondadori, Milano 1971, p. 4: „Urania, die glänzende Jungfrau, hält mit ihrem Zaubergürtel / das Weltall in tobendem Entzücken zusammen.“.

<sup>28</sup> Cfr. Heinse, *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (1794), Wilhelm Borngräber, Berlin – Leipzig 1914. Heinse sarà anche destinatario di alcuni degli inni hölderliniani più tardi, nonché amico e compagno di viaggio del nostro autore; su questo, cfr. il commento di E. Mandruzzato a *Hymne an die Göttin Harmonie*, in F. Hölderlin, *Le liriche*, Adelphi, Milano 1977, pp. 901-2.



inquadrabile totalmente in un sistema filosofico<sup>29</sup>, presenta importanti affinità con la visione spinoziana del mondo. Il romanzo, infatti, esprime l'istanza rousseuiana "Ritorniamo alla natura!", intesa come necessità di interpretare "la natura come la nuova arte [...], originalità, identità di causa ed effetto, immediatezza, espressione, non limitazione [...], una regola interna e non un modello esterno, un calco. La natura crea le sue forme liberamente, fedele a sue leggi che non sono un'imposizione estranea, ma frutto della sua stessa esistenza"<sup>30</sup>. Un "panteismo primitivamente semplice"<sup>31</sup> pervade l'*Ardinghello*, e ci restituisce una rappresentazione felice e quasi ingenua del compenetrarsi dell'omogeneità del mondo e dei suoi singoli elementi.

Sebbene l'inno hölderliniano sia interamente pervaso dall'idea di natura unificatrice, da quel senso di *All-Einheit* che conferisce equilibrio tra finito e infinito e bellezza universale alle forme fisiche del cosmo, l'orientamento filosofico del componimento non sembra influenzato unicamente da posizioni spinoziste, ma anche, e soprattutto, dalla filosofia leibniziana e dall'interazione del dualismo kantiano con quello platonico; da tale influenza reciproca consegue il peso metafisico, con sfumature originali che vanno oltre lo spinozismo, che acquista il fondamento su cui si regge la prima filosofia di Hölderlin.

Dell'influsso leibniziano<sup>32</sup> è traccia evidente il parallelismo, dominante per l'intero inno e riferito direttamente a un motivo trattato da Wolff e Leibniz, tra il concetto di armonia e quello di verità<sup>33</sup>: esso definiva la verità come l'impronta dell'armonia prestabilita del cosmo nella realtà che esperiamo e l'armonia come la "coerenza" (*Kohärenz*) di elementi singoli all'ordine infinito dell'universo. La verità, in quanto segno visibile del "consenso" (*Konsens*) dell'apparenza (*Erscheinung*) all'equilibrio infinito, diviene la condizione sia della conoscenza del mondo sia dell'esperienza estetica delle sue belle forme. Il

---

<sup>29</sup> Cfr. Giovanni Vittorio Amoretti, *Wilhelm Heinse e il suo Ardinghello*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, vol. I, Zanichelli, Bologna 1932, p. 9.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>32</sup> Leibniz era autore molto amato da Hölderlin: cfr. la lettera a Neuffer dell'8 novembre 1790 (anche se in *SA-1923* è datata inizio dicembre 1790), in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke, Erster Band*, cit., p. 250: "*Leibniz und mein Hymnus auf die Wahrheit haussen seit einigen Tagen ganz in meinem Capitolium*": "Leibniz e il mio inno alla Verità si levano da qualche giorno nel mio *Capitolium*".

<sup>33</sup> Il titolo precedente era *Hymne an die Wahrheit* e i due titoli sono interscambiabili, come nota Gaier in *Hölderlin. Eine Einführung*, cit., p. 37.

discorso che la dea pronuncia nella seconda metà dell'inno può essere letto anche in base a tale parallelismo: la divinità regge e crea il mondo ad immagine del suo spirito<sup>34</sup>, l'armonia si traduce nella bellezza e nella sublimità del creato<sup>35</sup>, il poeta-veggente scruta dall'ombra le leggi del regno celeste per poi venire illuminato dalla limpidezza (*Klarheit*) dell'armonia e della verità<sup>36</sup>. Inoltre, la divinità non sembra essere immanente al cosmo, ma lo trascende (si trova "in trono sopra i flutti del Caos antico"<sup>37</sup>) e, dando vita al cosmo con uno *pneuma* vitale ("T'ho alitato dentro forze e ardire"<sup>38</sup>), instilla la bellezza nelle cose del mondo sensibile da uno sopraelevato e indipendente, che si rifà chiaramente al mondo platonico delle idee.

La lettura appassionata che Hölderlin conduce dei testi platonici va legata, come già accennato, a quella dei testi kantiani e dà vita a un continuo riferimento incrociato fra le due filosofie. La compresenza di due mondi paralleli, uno ideale e l'altro reale, che si ravvisa nell'*Hymne an die Göttin Harmonie*, fonda l'associazione di natura e bellezza, ma connette anche la teoria platonica delle idee con quella della conoscenza in Kant; se è vero, dunque, che coesistono parallelamente due universi distinti, legati tra loro da un rapporto di continue intersezioni tra modelli e copie (Urania dice al poeta di aver creato il suo mondo come uno specchio di quello divino) e da una relazione di casualità per cui il mondo delle divinità è fondamento del mondo degli uomini, allora dobbiamo

---

<sup>34</sup> "O figlio della dolce ora creante / vieni, o eletto, vieni ad amarmi! / I miei baci ti consacrarono al patto / alitarono spirito del mio spirito in te. / Il mio mondo è specchio della tua anima, / Il mio mondo, o figlio, è armonia, / Sta' lieto! Per sigillo manifesto / Del mio amore io creai quello e te." (*"Komm, o Sohn! Der süßen Schöpfungstunde, / Auserwählter, komm und liebe mich! / Meine Küsse weihten dich zum Bunde, / Hauchten Geist von meinem Geist in dich. - / Meine Welt ist deiner Seele Spiegel, / Meine Welt, o Sohn! Ist Harmonie, / Freue dich! Zum offenbaren Siegel / Meiner Liebe schuf ich dich und sie."*) in Hölderlin, *Poesie*, cit., pp. 7-9

<sup>35</sup> "Da me sgorga l'eterna pienezza del bello, / L'ampio oceano della sublimità. / Sì mi grato dell'incantato amore, / Del possesso di fortificante gioia," (*"Mir entströmt der Schönheit enge Fülle, / Mir der Hobeit weiter Ozean. / Danke mir der zauberischen Liebe, / Mir der Freude stärkenden Genuss"*), *ibidem*.

<sup>36</sup> "Perché scrutassi le leggi del mio regno, / Perché sorgessi creatore delle mie creature. / Solo nell'ombra tu mi spierai, / Ma ama, amami, o figlio! / Al di là tu vedrai il mio limpido, / Al di là gusterai il premio del tuo amore," (*"Meines Reichs Gesetze zu ergründen, / Schöpfer meiner Schöpfungen zu sein. / Nur im Schatten wirst du mich erspähen, / Aber liebe, liebe mich, o Sohn! / Drüben wirst du meine Klarheit sehen, / Drüben kosten deiner Liebe Lohn"*), *ibidem*.

<sup>37</sup> "In trono sopra i flutti del Caos antico, / Maestosa sorridendo facesti cenno, / E i selvaggi elementi misero ali / D'amore per accorrere al tuo cenno" (*"Thronend auf des alten Chaos Wogen, / Majestätisch lächelnd winkest du, / Und die wilden Elemente flogen / Liebend sich auf deine Winke zu"*), *op. cit.*, pp. 5-7.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 9.

considerare la realtà divina come inconoscibile e impossibile da comprendere filosoficamente, ma di tale realtà conosciamo l'esistenza e da lei facciamo condurre e indirizzare la nostra esperienza filosofica e artistica. La dea Urania dell'inno si rivolge al suo cantore, il cui epiteto è, non a caso, *wonnetrunkenener Seher* "ebbro veggente", poiché è il poeta, tra gli umani, quello che fa della sua vita il presentimento della divinità, colui che può scrutare dalle ombre dell'apparenza, del mondo dei fenomeni, quello delle essenze e degli dèi; se, quindi, bisogna rinunciare a conoscere il noumeno e ad avere padronanza scientifica e filosofica delle idee che fanno da modello al nostro mondo, ciò non vuol dire, per il nostro autore, che da questo derivi una totale chiusura del mondo delle idee per gli uomini. Il colloquio della dea con il poeta è fondato su una *Begeisterung* che Urania gli infonde, riconducibile direttamente alla *theia mania* che regola l'ispirazione poetica nel *Fedro*<sup>39</sup>, che gli permette di presentire (*ahnen*) la magnificenza della divinità e, dunque, la vera essenza delle cose, solo qualora la dea glielo permetta; la realtà del mondo di Urania, cioè delle idee, si rivela come un obiettivo, un fine del poeta, il quale non può che restare nel mondo delle ombre e dedicarsi all'armonia della natura con gli uomini, in quanto impronta della verità, ma non deve dimenticare che il senso inconoscibile della bellezza del suo mondo risiede nella luce accecante della dimensione divina.

Il senso dell'opera del poeta e del suo ruolo nell'inno ad Urania deve essere, a mio parere, ricondotto a quello della missione filosofica, accennato brevemente a conclusione dello scritto *Zu Jacobis*, in quanto il mondo divino di Urania assume la stessa funzione regolativa delle "cose che non si possono spiegare". Come nell'ascesa alla verità indicata dalla Diotima del *Simposio*, la vera essenza delle cose dev'essere l'obiettivo irrinunciabile della ricerca, ma questo si traduce nel permanere del poeta-filosofo nell'esistenza e nell'effettualità del *Dasein* e nel suo sostare nell'armonia del suo mondo, mantenendo il presentimento della sua *coerenza* con la realtà del mondo ideale, e non il tentativo perenne di infrangere la perfezione di quel mondo per penetrarlo. Il mondo sensibile non si può trascurare in vista di quello ideale perché è pervaso dalla bellezza, che assume, in quest'ottica, una fondamentale funzione non solo estetica, ma anche epistemologica; la *Schönheit* delle forme sensibili è il legame visibile tra i due mondi e la prova dell'adempimento e dell'appagamento del mondo ideale, che di tutto è

---

<sup>39</sup> Cfr. anche la metafora del magnete e l'invasamento divino che muove il poeta a comporre; Platone, *Ione*, 533d-534c, trad. di F. M. Petrucci e B. Centrone, Einaudi, Torino 2012, pp. 337-41.

condizione, nella realtà vivente di quello sensibile, e la rivelazione della connessione armonica del mondo sensibile con quello ideale si traduce per il poeta in una “rappresentazione totale” (*Total-Vorstellung*<sup>40</sup>) che rende possibile l’opera d’arte<sup>41</sup>. Come sostiene Henrich, “quel mondo [quello ideale, *nota mia*], per quanto sia il fondamento di ogni riconciliazione, può essere attribuito tramite una condizione, tramite cui la bellezza può ottenere il suo senso principale e autentico: in quanto armonia, in cui tutti i liberi moti e spostamenti della vita trovano il loro vero compimento. Tale ‘bellezza archetipica’ ha in quel mondo il suo luogo e la sua origine”<sup>42</sup>.

La relazione fra armonia e verità, realizzantesi nella bellezza della natura, è legata indissolubilmente all’amore, che è causa della creazione (*Schöpfung*)<sup>43</sup> del cosmo e ne connette tutti gli elementi, compresi gli uomini. Nel concetto di *Liebe* degli inni tubinghesi è da riscontrare il punto di incontro della nozione di amore esposta nel *Fedro* platonico e quella di libertà (*Freiheit*) di derivazione kantiana; nella lettura del giovane Hölderlin, infatti, la libertà non è da intendersi come presupposto del nostro agire morale, ma come condizione di possibilità dell’autonomia dell’azione umana. Solo agendo indipendentemente e concependo la propria vita come risultato di un processo di crescita autocosciente, l’uomo può riconoscere se stesso negli altri e scoprire nell’amore, prodotto tanto dall’identificazione reciproca quanto dalla bella armonia delle forme viventi, il fondamento di ogni unione e riconciliazione, e, infine, la base per ogni relazione sociale. In quest’ottica, la missione dell’opera del poeta-filosofo, ebbro di ispirazione divina, assume anche una valenza politica: svelare l’esistenza e comunicare la bellezza significa anche rendere chiaro il legame amoroso che esiste fra tutti gli uomini, e che deve essere il terreno della costruzione della pace e

---

<sup>40</sup> Concetto riconducibile alla filosofia di Reinhold e opposto a quello di *Partial-Vorstellung*. Su questo, cfr. Waibel, *op. cit.*, pp. 211-6.

<sup>41</sup> Questa idea della bellezza può essere ricondotta anche al neoplatonismo di Ficino, di cui Hölderlin aveva letto il commentario al *Fedro*, e di Hemsterhuis, di cui aveva presente *Über das Verlangen*; su questo, cfr. Henrich, *op. cit.*, pp. 198-201.

<sup>42</sup> Henrich, *op. cit.*, p. 153 (trad. mia).

<sup>43</sup> Il concetto di creazione è uno dei tanti che Hölderlin riprende dalla tradizione biblica, intrecciandoli con altri di tradizione neoplatonica e greco-antica. Uno dei luoghi più antichi in cui tale accostamento è rintracciabile è senza dubbio la *Parallele* del 1793, trad. di R. Ruschi, *Parallelo tra i “Proverbi” di Salomone e le “Opere e i Giorni” di Esiodo* in *Scritti di estetica*, cit.

dell'inveramento della fratellanza: perciò, il poeta veggente, verso la fine dell'inno, così esorta:

...fratelli! la nostra unione avvampi  
Della divina magia dell'amore.  
Puro, senza barriere l'amore ci attiri  
Benevolmente verso l'eccelsa armonia.  
In visibile modo nobiliti i fedeli,  
Crei in loro pace, animo e azione  
E della sacra estasi le lagrime  
Quando Urania all'anima si appressa.<sup>44</sup>

Il periodo di studio a Tubinga si è rivelato fondamentale per la formazione del nostro autore: è in questo periodo, come abbiamo visto, che Hölderlin inizia a formulare dei concetti, cardine della sua estetica e visione filosofica, con cui si confronterà per tutta la vita. In particolare, il nesso che avvolge le nozioni di *Liebe*, *Wahrheit-Harmonie* e *Natur* e che risulta dalla commistione di elementi spinoziani e leibniziani, jacobiani, platonici, neoplatonici e cristiani<sup>45</sup> e che si esprime, in questi anni, in forma di inno, è valso presso taluni interpreti<sup>46</sup> come base per l'accostamento dell'embrionale poetica hölderliniana con quella, riconducibile a Novalis, dell'*idealismo magico*, in quanto metodo per "entrare e uscire dalle cose", per penetrare il mondo e, allo stesso tempo, rendersene indipendenti, e in quanto modo di concepire se stessi e il proprio ambiente in una connessione totale e quasi incantata. Ne risulta una "nuova familiarità col mondo"<sup>47</sup> e la costituzione di un nuovo linguaggio per interpretarlo, per comunicarlo, ma anche per costruirlo, in una connessione organica di intelletto e sensazione volta a "sintonizzarsi con la natura"<sup>48</sup>, con gli altri uomini e con se stessi.

---

<sup>44</sup> Hölderlin, *Poesie*, cit., p. 11: „Geister! Brüder! Unser Bund englube / Von der Liebe göttlicher Magie. / Unbegrenzte, reine Liebe ziehe / Freundlich uns zur hohen Harmonie. / Sichtbar adle sie die treuen Söhne, / Schaff in ihnen Ruhe, Mut und Tat, / Und der heiligen Entzückung Träne, / Wenn Urania der Seele naht“.

<sup>45</sup> Anche herderiani; su questo, cfr. Henrich, *op. cit.*, p. 173.

<sup>46</sup> Cfr. Gaier, *op. cit.*, p. 22.

<sup>47</sup> Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (1981), trad. di B. Argenton, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 230.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 231.

Quello descritto è lo sfondo problematico della riflessione di Hölderlin nel momento in cui, alla fine del 1793, si trasferisce a Waltershausen per diventare precettore presso la famiglia Von Kalb, per poi, circa un anno dopo, trasferirsi a Jena per frequentare le lezioni di Fichte. In altre parole, una delle svolte decisive del pensiero del nostro autore si verifica con l'influenza dell'idealismo fichtiano su questa complessa rete di interazioni di idee e concetti, e, in particolare, con l'irrompere della nozione di *Wechselbestimmung* in un panorama siffatto; l'idea di azione reciproca come nuovo modo di regolare le relazioni tra parti e tutto stravolgerà la visione del nostro autore, e la collisione tra queste componenti originerà la filosofia dello Hölderlin maturo.

### *1.3. Waltershausen, Jena, Frankfurt*

#### *1.3.1. Schiller*

Nel periodo che trascorre a Waltershausen, Hölderlin è impegnato nei primi schizzi preparatori a *Hyperion* (il primo dei quali risaliva al 1792) e in essi esprime la complicata interazione di matrici filosofiche e poetiche che anima la sua riflessione; ma, soprattutto, gli scritti hölderliniani del periodo del trasferimento a Jena riflettono l'importanza del confronto e della relazione con Schiller, che Henrich definisce “il riferimento più importante per il pensiero, la poetica e la vita di Hölderlin”<sup>49</sup>. Se già a Tubinga leggeva appassionatamente le liriche schilleriane e si faceva sedurre dalle tematiche in esse contenute (basti pensare agli influssi che le liriche e i saggi di Schiller possano aver avuto in inni come *Die Götter Griechenlands* o *Hymne an die Göttin Harmonie*), nel periodo successivo, quando ha occasione, durante un viaggio in Turingia insieme ai Von Kalb, di incontrarlo e di parlarci, il nostro autore inizierà con il poeta e filosofo di

---

<sup>49</sup> Henrich, *op. cit.*, p. 308 (trad. mia).

Marbach un lungo e intenso confronto, dando il via ad uno scambio intellettuale che raggiunge il suo apice nell'autunno del 1794; nel novembre dello stesso anno, Hölderlin pubblica proprio su Thalia il *Fragment von Hyperion*, un prospetto in sé compiuto delle prime cinque lettere del romanzo epistolare, corredato da una prefazione.

La concezione dominante dello scritto è evidentemente il risultato della speculazione tubinghese: le vicende del protagonista e la sua riflessione, condivisa con il destinatario delle sue lettere, appaiono pervase dal senso di *All-Einheit* che trova spazio nella contemplazione della natura. Di nuovo, l'elemento naturale è inteso come un tutto organico in sé completo, mentre la storia di Iperione è incastonata armonicamente nei tempi e nelle forme fenomeniche; fra l'elemento umano e quello naturale v'è una distinzione non straniante, pervasa dall'istanza di riconciliazione e di riunificazione. Tuttavia, ancor più evidente, nel frammento e nella sua prefazione, è l'influsso della filosofia schilleriana, e, in particolare, del saggio *Über Anmut und Würde* che era stato pubblicato un anno prima e che Hölderlin aveva letto già presso i Von Kalb; in quella che finora sembrava una visione idilliaca del rapporto tra l'individuo e l'elemento naturale, si insinua, infatti, la domanda sui livelli dell'avanzamento culturale dell'uomo, della sua emancipazione da uno stato di "ingenuità"<sup>50</sup>, di totale identificazione nei fenomeni sensibili e di adorazione di questi, e sul conseguente ruolo dell'arte in questo quadro.

Il richiamo, presente nella prefazione al *Fragment*, a "due ideali nella nostra esistenza"<sup>51</sup>, espressione dello stesso movimento della vita umana ma rivolto a direzioni opposte, va letto in continuità con l'influenza che gli scritti di Schiller hanno avuto sulla riflessione holderliniana antecedente al 1794. Il primo ideale, lo "stato di massima semplicità"<sup>52</sup> in cui i bisogni umani "si accordano reciprocamente tra loro e con le nostre capacità e con tutto ciò che è in relazione a noi"<sup>53</sup> può essere ricondotto allo stato descritto da Schiller nella prima parte del saggio del '93 e che fa da sfondo alla concezione della grazia (*Anmut*), la quale

---

<sup>50</sup> Nozione che Schiller formulerà nello scritto successivo *Über naive und sentimentalische Dichtung*, del 1795.

<sup>51</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 49.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

“non agisce naturalmente, [...] ma magicamente”<sup>54</sup>: uno stato di cui, per Schiller, l’uomo moderno non può avere alcuna esperienza, poiché descrive la condizione esclusiva dell’uomo greco, per il quale “la natura non è mai soltanto natura e per questo non è costretto ad arrossire per il fatto di onorarla”, poiché “racchiude ogni bellezza e perfezione nell’umanità”, e per cui “alla sensibilità non è mai permesso di mostrarsi [...] senz’anima”<sup>55</sup>. Questo stato, infatti, si verifica, per entrambi gli autori, spontaneamente, “in virtù della semplice organizzazione naturale, senza nessun intervento da parte nostra”<sup>56</sup>: l’ideale di massima semplicità hölderliniano è distinto dal secondo ideale, quello di “massima formazione”<sup>57</sup>, in cui i nostri bisogni cambiano parallelamente all’accrescimento delle nostre capacità, non immediatamente, ma “in virtù dell’organizzazione che siamo in grado di darci”<sup>58</sup>. Simmetricamente, Schiller distingue dalla condizione che sola può produrre la grazia quella che dà luogo alla dignità (*Würde*), “espressione di una disposizione d’animo sublime”<sup>59</sup> e della “libertà dello spirito”, che è “dominio degli istinti attraverso la forza morale”<sup>60</sup>.

Per entrambi gli autori, il secondo ideale appare frutto di una scissione e sembra uno stato in cui la bella spontaneità e immediatezza del primo sono intaccate inesorabilmente. Entrambe le concezioni pongono da un lato una condizione armonicamente regolata dalla sfera naturale e, dall’altro, una in cui la sfera razionale sembra preponderante rispetto a quella sensibile: questo produce, in Hölderlin, la formazione dell’individuo e la sua capacità di controllare i suoi bisogni, e, in Schiller, persino “l’indipendenza per porre limiti all’arrogante istinto naturale”<sup>61</sup>. Tuttavia, in Schiller tali condizioni si rivelano necessariamente legate a diversi stadi di sviluppo della cultura umana e, anzi, lo stadio che rende possibile l’emergere della dignità e della forza morale è la manifestazione di un progresso storico e intellettuale che l’uomo deve necessariamente compiere, secondo un’identificazione di tale progresso con un prevalere dell’elemento razionale su

---

<sup>54</sup> Schiller, *Über Anmuth und Würde* (1793), trad. di D. Di Maio e S. Tedesco, *Grazia e Dignità*, SE, Milano 2010, p. 13.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 49.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Schiller, *op. cit.*, p. 54.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 61.



quello naturale; per Hölderlin, invece, i due ideali sono gli estremi entro cui si snoda la “traiettoria eccentrica”<sup>62</sup> della vita umana, le due “direzioni essenziali” e opposte che possiamo prendere nelle nostre esperienze. Nel *Fragment* e nel romanzo che ne scaturirà, come chiarisce l’autore nella prefazione, vengono rappresentate solo alcune delle tendenze che la traiettoria eccentrica di un uomo può assumere: ne consegue che nessuna delle direzioni contrapposte sia irreversibile.

La prefazione al *Fragment* si conclude con la celebre citazione dell’epigrafe alla tomba di Ignazio di Loyola “*Non coerceri maximo, contineri tamen a minimo*”<sup>63</sup>, che verrà mantenuta anche nella versione definitiva di *Hyperion*; è possibile interpretare tale motto come risultato non solo dell’influenza che la filosofia schilleriana ha avuto sullo scritto, dunque della riflessione sulle forme di interazione reciproca degli elementi sensuale e razionale e sul loro legame con la vita umana, ma anche, e soprattutto, dei punti in cui Hölderlin si distacca da essa. Di più; il richiamo alla sentenza di Loyola potrebbe rivelarsi un monito rivolto allo stesso atteggiamento esaltato alla fine del saggio sulla dignità, specie se si considera il laconico commento che il nostro autore adduce alla citazione: “Il motto [...] può servire a caratterizzare sia quella pericolosa dimensione dell’uomo che brama e vuole dominare ogni cosa, sia lo stato più alto e più bello a cui l’uomo può giungere”<sup>64</sup>.

Ecco che i motivi del distacco da Schiller possono rintracciarsi negli stessi luoghi in cui si trovano i segni della sua influenza. Se *Hyperion* si configura, secondo l’indirizzo dato dall’autore nella prefazione, come la descrizione delle traiettorie eccentriche che i personaggi percorrono da un ideale all’altro e, dunque, la rappresentazione di come un individuo possa passare da uno stadio di “massima semplicità” a uno di “massima formazione” e viceversa, allora scopo del romanzo è delineare la lotta interna di due tendenze opposte e le conseguenze di tale lotta nella storia di un singolo uomo, e non dell’umanità; inoltre, se nel saggio schilleriano il passaggio da uno stadio ad un altro era lineare, quasi obbligato, in *Hyperion* le vicende dei personaggi si snodano secondo “orbite planetarie”<sup>65</sup>, che a

---

<sup>62</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 49.

<sup>63</sup> “Non farsi costringere dal massimo, ma riuscire ad essere contenuti nel minimo”.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, dal commentario di R. Ruschi, p. 168.

momenti di massima vicinanza all'ideale di massima formazione fanno seguire altri di massima lontananza, in una totale assenza di uno schema predefinito o di un'idea canonica di progresso. E' evidente che il punto più originale di distacco da Schiller si trova nella soluzione al conflitto, contrassegnata nel “*containeri a minimo*” della sentenza di Loyola; è pericoloso, per Hölderlin, voler dominare ogni cosa e credere nello strapotere della volontà razionale, e la nostalgia verso l'unità originaria, che lamenta anche Schiller, si può realizzare tramite un'azione umana da non intendersi come la realizzazione della supremazia della ragione, ma, al contrario, come un accordo benevolo tra razionalità e bisogni naturali, che si realizza nello stato di massima formazione, il secondo ideale che indirizza la vita umana.

L'uomo di Hölderlin è sempre alla ricerca di un ricongiungimento tra le sue due componenti, perché “si pone come centro contrapposto a quello originario, che tuttavia continua a fungere da correttivo della forza centrifuga che spinge l'uomo verso il proprio essere, riportando ogni volta la sua traiettoria verso la perdita ‘unità spirituale’ originaria, da cui egli però deve di nuovo allontanarsi per seguire la sua direzione essenziale, in un moto incessante”<sup>66</sup>. Conseguentemente, anche la concezione della natura del poeta di Lauffen si distacca sensibilmente da quella del suo mentore, per cui, con Waibel, “l'idea di una natura originaria per Schiller sperimenta tutte le volte una frattura nella necessità di diventare ragione. Di contro, Hölderlin concepisce la natura come un tutto in sé compiuto. Indubbiamente, deve sussistere qui anche un'organizzazione data dalla libertà; in realtà, tale organizzazione dalla libertà, secondo la concezione hölderliniana, è un potenziamento delle forze della natura”<sup>67</sup>.

Il confronto tra i due autori si mantiene vivido per tutto il semestre invernale 1794-5, quello in cui Hölderlin si trasferisce a Jena, e porta in sé nuovi stimoli, oltre alle ragioni della sua dissoluzione. Nel gennaio del 1795, Schiller pubblica sulle *Horen* i suoi *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, e il pensiero che vi rappresenta appare, in parte, mutato rispetto alla concezione descritta due anni prima nel saggio *Über Anmut und Würde*: emerge una forte posizione “contro gli illuministi della ragione [...] un programma estetico di formazione di tutte le forze, all'interno del quale si deve conseguire un'armonia di materia e forma, di sensibilità e intelletto attraverso lo stato d'animo estetico che

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Waibel, *op. cit.*, p. 126 (trad. mia).

viene prodotto nel modo del gioco”<sup>68</sup>. Per di più, le lettere schilleriane sono contrassegnate da una ripresa della dottrina kantiana di intuizione (*Anschauung*) e concetto (*Begriff*) come radici della conoscenza<sup>69</sup> insieme all’influsso della teoria reinholdiana degli impulsi (*Triebe*)<sup>70</sup> nella concezione dell’azione reciproca (*Wechselwirkung*) dell’impulso formale e di quello materiale (*Formtrieb* e *Stofftrieb*<sup>71</sup>), che opera continuamente nell’esistenza dell’individuo e che mette in continua antitesi le “due forze contrapposte”<sup>72</sup>, senza che avvenga, almeno apparentemente, un predominio dell’una sull’altra. Per assicurare che l’azione reciproca degli impulsi si verifichi con una loro vicendevole autolimitazione e che avvenga una conciliazione delle loro istanze discordanti, nella quattordicesima lettera<sup>73</sup> compare un terzo impulso, quello al gioco (lo *Spieltrieb*, in evidente continuità con la nozione kantiana di *freies Spiel der Erkenntniskräfte* che fondava il giudizio estetico nella *Kritik der Urteilskraft*), che ha proprio la funzione di delimitare e pacificare gli altri due, affinché non sia esclusa o soffocata l’azione di uno a discapito dell’altro. Nella lettera successiva<sup>74</sup>, Schiller compie un altro passo in avanti: l’impulso al gioco, quindi la stessa azione reciproca degli altri due *Triebe*, si rivela quello che fonda il concetto della bellezza, tramite il suo oggetto, la *forma vivente*, “un concetto che serve a designare complessivamente le caratteristiche estetiche dei fenomeni e, in una parola, tutto ciò che nel senso più ampio del termine si chiama bellezza”<sup>75</sup>: con questa operazione, Schiller fa in modo che la sintesi tra le componenti, finora rigidamente contrapposte, avvenga sul piano della bellezza, e che sia quindi l’estetica a costituire il terreno dell’educazione dell’uomo e del suo miglioramento morale, teorizzato nelle lettere successive.

Nel primo periodo a Jena, mentre Schiller scrive e pubblica i *Briefe*, Hölderlin rielabora il materiale del suo *Hyperion* congiungendo gli influssi

---

<sup>68</sup> Waibel, *Schiller e Kant*, in *Schiller lettore di Kant*, a cura di A. Siani e G. Tomasi, ETS, Pisa 2013, pp. 49-50.

<sup>69</sup> Cfr. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (B) (1787), trad. di P. Chiodi, *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 1967, in particolare sull’intuizione: introduzione e § I, Estetica Trascendentale, pp. 73-99.

<sup>70</sup> Cfr., Reinhold, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, cit..

<sup>71</sup> O *sinnlicher Trieb*, impulso sensibile.

<sup>72</sup> Schiller, *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1794), trad. di G. Pinna, *Lettere sull’educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009, p. 48 (XI lettera).

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 51-3.

<sup>74</sup> Cfr., *op. cit.*, pp. 53-7 (XV lettera).

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 54.

schilleriani con quelli fichtiani, e riflette, soprattutto, sulla teoria degli “ideali”, che aveva espresso qualche mese prima nella prefazione al *Fragment*, anche alla luce della dottrina degli impulsi delle lettere di Schiller; il risultato è il radicalizzarsi della posizione espressa nella prefazione e l’allontanamento ancora maggiore dalle posizioni del filosofo di Marbach. Sebbene, infatti, la filosofia hölderliniana sia stata, come si vedrà più avanti, profondamente toccata dall’idea della *Wechselwirkung* di matrice fichtiana e presente anche nell’opera di Schiller, e sebbene l’idea di una conciliazione estetica degli impulsi primari in quello al gioco sembri andare più nella sua direzione (almeno rispetto alla posizione di *Über Anmuth und Würde*), l’azione reciproca che sta alla base di *Hyperion* non si configura, come in Schiller, nel rapporto di un impulso materiale e uno formale, ma in quella dell’antitesi tra una spinta alla limitazione (*Beschränkung*) e una all’assoluto.

Questa presa di posizione è, certamente, il risultato del fondamentale influsso che ebbe il fichtismo sulla filosofia del nostro autore, ma anche della necessaria presa di coscienza del fatto che la visione di Schiller restava viziata della stessa impronta sostanziale dei testi precedenti, e che la rigida scissione fra natura e intelletto veniva riproposta nel testo sull’educazione estetica. Che altro sono i due impulsi principali, quello materiale e quello formale, se non un’altra espressione del conflitto fra sensibilità e ragione? Come ha notato Waibel<sup>76</sup>, nonostante l’orientamento di base delle lettere sia quello di operare un’interazione paritaria dei due istinti, esso viene continuamente contraddetto, e Schiller non può fare a meno di tendere verso un primato della ragione e, di nuovo, una sottomissione dell’elemento materiale; non solo l’impulso formale opera una continua definizione dell’elemento grezzo e materiale, e, dunque, persino l’opera d’arte si rivela frutto del “cancellare la materia con la forma”<sup>77</sup>, ma lo stesso proposito di “educazione estetica” sembra puntare a una mera progressiva razionalizzazione e moralizzazione dell’uomo. Perciò, l’estetica scopre di avere, “nell’ultima lettera”, una “forza ancillare [...]”: Schiller contrappone alla sensibilità in quanto ‘regno terribile delle forze’ il ‘regno sacro delle leggi’, che è

---

<sup>76</sup> Cfr. Waibel, *Schiller e Kant*, cit., p. 48.

<sup>77</sup> Schiller, *Lettere sull’educazione estetica*, cit., p.48, lettera XII.

evidentemente il regno della ragione. [...] Alla fine, nella concezione di Schiller trionfa l'unilateralità della ragione”<sup>78</sup>.

Nell'ultima lettera si trova anche un riferimento alla “apparenza estetica” (*ästhetischer Schein*), che sembra distinguere le belle forme fenomeniche, su cui agisce l'impulso al gioco creando la bellezza e la possibilità per l'esperienza estetica, dalla rozza materialità; qualcosa di simile è rintracciabile nella lirica *Das Reich der Schatten*, apparsa sulle Horen qualche mese dopo i *Briefe*, lirica nella quale Schiller descrive come ombre le forme della bellezza pura e ideale<sup>79</sup>. In altre parole, il fatto che permanga, nell'idea di educazione estetica, una predominio così marcato della ragione e che esso sia fondamento anche della nozione di azione reciproca, non poteva accordarsi con il percorso hölderliniano: in prima istanza, infatti, esso non si addice all'idea di natura come totalità, né si accorda all'idea di riconciliazione nell'estetico che stava alla base delle riflessioni del nostro autore, e che non si poteva verificare tramite la razionalizzazione delle forme naturali. Per di più, come si vedrà più avanti, per la nozione di riconciliazione estetica nello Hölderlin dell'ultima stesura di *Hyperion* e, dunque, di un momento cardine per il processo di determinazione reciproca (*Wechselbestimmung*), giocherà un ruolo fondamentale il concetto di amore, concepito anche secondo il mito platonico della nascita di Eros<sup>80</sup> e che riconcilia autenticamente gli impulsi fondamentali in quanto si presenta come un senso di “parentela e unione con l'immortale nella natura” tutta, e non, alla maniera dello *Spieltrieb* schilleriano, un gioco, il cui “regno [...] sia vincolato esclusivamente alle forme belle”<sup>81</sup>.

Il doloroso processo di allontanamento di Hölderlin da Schiller prosegue per tutto il 1795 e culmina con la sua fuga da Jena, con il progetto di *Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, vale a dire un gruppo di scritti che Hölderlin avrebbe dovuto realizzare per il *Philosophisches Journal* di Niethammer e il cui titolo era una lampante polemica contro Schiller, e con l'ultima fase del carteggio tra i due. La differenza del modo di intendere l'azione reciproca tra i due e la diversa funzione che le due filosofie destinano alla natura condizionano, inevitabilmente, altri quesiti, e influiscono su altri problemi. Il ruolo che la

---

<sup>78</sup> Waibel, *Schiller e Kant*, cit., pp. 49-50.

<sup>79</sup> Cfr. Schiller, *L'ideale e la vita*, in *Poesie Filosofiche*, a cura di G. Moretti, SE, Milano 1990, pp 47-55.

<sup>80</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, trad. di C. Diano, Marsilio, Venezia 1992; in particolare, il discorso di Socrate sulla nascita di Eros in 201d-205d, pp. 130 e sg.

<sup>81</sup> Henrich, *op. cit.*, pg. 318 (trad. mia).

conciliazione degli opposti occupa nel sistema e la natura stessa di tale riconciliazione si ricollega al problema di quanto sia definitiva la riunificazione e la mediazione tra gli impulsi: se in Schiller il processo di liberazione dell'uomo tramite la ragione e, quindi, l'azione reciproca degli istinti mediata dal gioco e dalla creazione di forme belle, appare come finito, e la conciliazione sul terreno dell'estetica promette di giungere definitivamente, sciogliendo ogni contrasto e realizzando l'ideale dell'uomo razionale e morale e, dunque, facendo coincidere il progresso sul piano estetico con quello teoretico, in Hölderlin la questione non ha una soluzione così lineare.

Per il nostro autore, il progresso filosofico non può che essere infinito, non può che risolversi in una "approssimazione infinita (*unendliche Annäherung*) come l'approssimazione del quadrato al cerchio",<sup>82</sup> come scrive a Schiller in settembre, poiché, se la congiunzione delle componenti antitetiche può essere raggiunta sul piano estetico (come vedremo, tramite l'*intellektuale Anschauung*), questo non deve per forza avvenire anche sul piano teoretico. Per quanto Hölderlin riconosca l'imprescindibilità dell'esigenza della conciliazione degli opposti, non può postulare che questa avvenga sul terreno del sistema filosofico: non perché desideri scegliere tra la via estetica e quella filosofica che, come si è visto in precedenza, sono intersecabili in più luoghi, ma perché un impianto che esaudisca e risolva teoreticamente il contrasto tra soggetto e oggetto produrrebbe un io "protagonista di un sistema di pensiero e di un sistema d'azione che [...] invita alla celebrazione teorica di un uomo che non ha più niente da pensare, niente più da fare, non ha nel petto l'aspirazione all'infinito. Un tale uomo toglierebbe definitivamente di mezzo il limite del mondo; ma, togliendolo, sarebbe dio. Una filosofia che assumesse a centro una tale immagine dell'uomo non potrebbe assolutamente costituire un sistema d'azione; un sistema d'azione non può essere la filosofia che si incontra all'estremità della strada estetica"<sup>83</sup>. Il nostro autore si mostra consapevole del pericolo che una filosofia totalmente compiuta porta in sé e, dunque, deve controbattere fortemente all'idea, che Schiller sembra sottintendere alle sue lettere, che una conciliazione estetica di tutte le differenze debba procedere di pari passo al rinnovamento morale e intellettuale dell'uomo; la minacciosa conseguenza di tutto questo sembra essere il confluire

---

<sup>82</sup> Hölderlin, *Briefe (1794-98)* in *Sämtliche Werke, Zweiter Band*, cit., lettera a Schiller del 4 settembre 1795, p. 344 (trad. mia).

<sup>83</sup> Antimio Negri, *Schiller e la morale di Kant*, Milella, Lecce 1968, p. 229.

del sistema filosofico in un programma di inazione totale, entro cui non esisterebbe alcun progresso né aspirazione. In ultima istanza, il nostro autore sa bene che l'uomo che guadagni l'infinito e che cessi, pertanto, di cercarlo, tradirebbe, in tal modo, i tratti più caratterizzanti della sua stessa natura: la mancanza, la delimitazione, l'azione, che a esse cerca di sopperire, e la sua mortalità, che tutto il resto sintetizza e che presuppone l'infinità irrisolta della ricerca filosofica. La stessa bruciante preoccupazione è rintracciabile nello scritto *Hermokrates an Cephalus* dell'inverno 1794-5, che fa parte, non a caso, del progetto mai realizzato dei *Neue Briefe* destinati alla rivista di Niethammer. Qui, Ermocrate/Hölderlin, criticando l'idea di Cefalo secondo cui “in una qualsiasi epoca determinata l'ideale del sapere potrebbe trovarsi rappresentato in un qualche sistema, di cui tutti hanno avuto un presentimento, ma di cui pochissimi sono davvero consapevoli”<sup>84</sup> si scaglia contro “quella concezione secondo cui in un'epoca determinata la scienza potrebbe essere portata a compimento”, che chiama, appunto, “quietismo scientifico”<sup>85</sup>, e vi contrappone l'idea di progresso infinito riproponendo l'immagine dell'iperbole congiunta all'asintoto.

Il confronto di Hölderlin con Schiller, che entra nel vivo nel periodo trascorso tra Waltershausen e Jena, si interseca continuamente con il dialogo, anch'esso tormentato, con Fichte, e si evolve anche alla luce della rielaborazione dei temi di cui sopra con il fichtismo. Ciò che, comunque, emerge chiaramente dai testi che più si riferiscono allo scambio intellettuale col filosofo di Marbach è l'esigenza di Hölderlin di indagare quella via teoretica, che è terreno di un contrasto tra soggetto e oggetto sanabile solo tramite quella approssimazione infinita, di cui il nostro autore scriveva a Schiller; per capire come tale contrasto risulti la via per porsi il problema del fondamento della coscienza e come tutto questo si confronti con la riconciliazione sul piano estetico, mantenendo viva un'idea di natura come totalità tanto diversa da quella dei razionalisti e idealisti del periodo, è necessario esaminare i punti di contatto e quelli di distacco che il percorso filosofico del nostro autore maturò da Fichte e dal resto delle costellazioni jenesi.

---

<sup>84</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 52.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

### 1.3.2. Fichte

La presenza di Fichte a Jena è per Hölderlin fonte di indescrivibile eccitazione e di nuovi stimoli. Già dal suo primo viaggio in Turingia insieme ai von Kalb, prima del suo trasferimento, segue le lezioni fichtiane con grande passione e matura un'ammirazione per il filosofo di Rammenau tale da citarlo spesso nelle sue lettere e da definirlo, nell'entusiastica lettera a Neuffer della fine del 1794, "l'anima di Jena", "un uomo di così grande profondità ed energia di spirito, quale non avevo mai conosciuto".<sup>86</sup> Nei mesi successivi, il nostro autore lavora incessantemente, proseguendo la stesura del suo romanzo e studiando gli ultimi testi di Fichte (vale a dire *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, apparso nel 1794, e *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*, completato l'anno seguente); sempre a Neuffer confida, all'inizio del gennaio 1795, di uscire di casa solo per seguire le lezioni o per incontrare Schiller<sup>87</sup>.

Traccia di questo interesse e del confronto appassionato che ne scaturì è lo schizzo *Urtheil und Seyn* (aprile 1795), che presuppone la lettura dei due testi fichtiani già citati; come hanno notato taluni, lo scritto appare come un appunto a margine di un libro (forse, la *Grundlage*), ma contiene una serie di definizioni concatenate che lo fanno sembrare il primo abbozzo di un programma filosofico indipendente<sup>88</sup>, nel quale il nostro autore prende le mosse da alcuni postulati fichtiani per distaccarsene e rielaborarli autonomamente. In particolare, lo scritto testimonia la pregnanza che la nozione fichtiana di *Wechselbestimmung* ebbe nella filosofia hölderliniana e come il quesito sul fondamento della coscienza, che Fichte pone già all'inizio del primo paragrafo della *Grundlage*<sup>89</sup>, sia traslato nella

---

<sup>86</sup> *Idem*, *Briefe (1794-98)*, in *Sämtliche Werke, Zweiter Band*, cit., lettera a L. Neuffer del novembre 1794, p. 296 (trad. mia).

<sup>87</sup> Cfr., *op. cit.*, lettera a Neuffer del 19 gennaio 1795, p. 311.

<sup>88</sup> Cfr. *Idem*, *Scritti di estetica*, cit., p. 171 (dal commentario di R. Ruschi).

<sup>89</sup> Cfr. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), trad. di A. Tilgher, *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza* in *La dottrina della scienza*, Laterza, Bari 1971, p. 73.



riflessione del nostro autore, determinando le ragioni del suo distacco dal fichtismo.

Lo scritto è basato sin dal suo inizio sull'esame delle due componenti originarie del reale e sulla loro azione reciproca, ponendosi, dunque, almeno su questo punto, in continuità con i risultati del dialogo con Schiller; come si è visto, già nei testi e nelle lettere risalenti all'anno precedente è rintracciabile la preoccupazione di definire gli elementi su cui la realtà (o, come nel caso dell'*Hyperion Fragment*, la vita umana) si fonda, e di spiegare come essi si relazionano fra loro. L'analisi di Hölderlin in *Urtheil und Seyn*, pertanto, si incentra sull'opposizione tra soggetto e oggetto (e non più su quella tra razionalità e sensibilità) e pone la loro partizione originaria (*Ur-teilung*) come fondamento essenziale del giudizio (*Urteil*): se la partizione mette in opposizione due elementi, si può dedurre che tali elementi dovranno urtarsi, secondo la lezione fichtiana, avere un rapporto reciproco e, infine, presupporre qualcosa di cui sono parti, o "l'intero (*das Ganze*)". Per questa ragione, al pensare il rapporto reciproco tra due principi logici sostanziali è implicito il concetto di una totalità che li contenga, in cui essi siano unificati e che ne costituisca il fondamento. Il ragionamento contenuto in *Urtheil und Seyn*, fin qui, rivela l'importanza della lezione di Fichte e ne evidenzia i punti di influenza, per cui sembra in linea con il ragionamento contenuto nel già citato paragrafo primo della *Grundlage* o all'inizio di *Über den Begriff*: esiste "un principio assolutamente primo, assolutamente incondizionato [...] e non si può dimostrare né determinare. Esso deve esprimere quell'atto che non si presenta, né può presentarsi, tra le determinazioni empiriche della nostra coscienza, ma sta piuttosto alla base di ogni coscienza, e solo la rende possibile"<sup>90</sup>, e ricercare questo principio è compito della filosofia. Di più: la necessità della definizione del rapporto reciproco di soggetto e oggetto è un'istanza originariamente fichtiana, che si traduce nella modulazione di un rapporto fondato sul concetto, finora solo accennato, della *determinazione reciproca*, che segue, per Fichte, dall'identificazione del "principio assolutamente primo" con l'Io assoluto (*absolutes Ich*) e del suo "atto" peculiare con la posizione assoluta della sua identità con se stesso.

Il primo abbozzo di sistema che Fichte propone nella *Grundlage* si fonda su queste premesse e sul fatto, che da esse consegue direttamente, che da questo stesso atto di porre assolutamente se stesso derivi la posizione, da parte di

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

questa “suprema unità”<sup>91</sup> dell’Io, di qualcosa di altro da sé. Ciò costituisce l’origine della partizione da cui scaturiscono soggetto e oggetto, ossia Io e Non-Io, e l’atto di posizione del non-io vale, al contempo, come uno di *opposizione* del Non-Io all’Io: lo stesso fatto di porre qualcosa implica che chi pone se ne distanzia, la determina come altro da sé e deduce da questa, insieme alla sua estraneità dall’altro, la propria identità con se stesso. Come nota Pareyson a tal proposito, “le due posizioni assolute, incontrandosi, si determinano rispettivamente come esigenza e opposizione: dire che la seconda posizione è opposizione è già dire che la prima è esigenza, e viceversa.

La realtà è il nesso fra opposizione ed esigenza, nesso necessario, in quanto costituisce entrambi i termini come tali, sì che come non si può cogliere la seconda posizione nella sua assolutezza prescindendo dalla prima, così non si può cogliere la prima posizione nella sua assolutezza prescindendo da una relazione con la seconda. Astratta è l’identità pura in sé, e astratta è l’ipotesi che pone l’esistenza”<sup>92</sup>; in altre parole, all’interno della stessa posizione assoluta dell’*absolutes Ich* si differenziano un Io finito e un Non-Io finito, la cui dialettica di posizione e opposizione si configura come un continuo e vicendevole *determinarsi (sich bestimmen)*, segnare l’uno i confini dell’altro e riconoscere, così facendo, i propri. L’uscita dell’Io assoluto da se stesso e dal regno dell’idealità per approdare nel regno della realtà e dar luogo, così, all’opposizione tra componenti finite avviene tramite uno sforzo (*Streben*), una spinta propulsiva verso le cose determinate e determinabili dall’indagine filosofica; lo stesso sforzo cambiato di segno fonda il terzo atto della teoria della determinazione fichtiana e, dunque, il momento conclusivo della *Wechselbestimmung*, ossia il movimento secondo cui l’Io assoluto rientra in se stesso, ricomponendo la frattura creatasi con il precedente approdo al mondo reale e assecondando “lo slancio della sua infinità”<sup>93</sup>. Il principio assoluto dell’Io infinito e della sua infinità attività si presenta, così, nel Fichte della primissima stesura della *Wissenschaftslehre*, come il fondamento logico che la realtà tutta presuppone, ma anche come il principio immanente distendentesi, con il suo agire perpetuo, in tutte le opposizioni particolari che contiene e, insieme, come il termine ultimo cui il suo stesso sforzo tende; regno dell’idealità e regno della realtà

---

<sup>91</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>92</sup> Luigi Pareyson, *Fichte*, Mursia, Milano 1976, p. 197.

<sup>93</sup> *Op. cit.*, p. 199.

appaiono intersecati ma tra loro distinti, e il primo attraversa il secondo tanto che la stessa attività dello spirito infinito si traduce nella necessità di quello finito.

La dialettica qui sommariamente sintetizzata si riflette nello scritto di Hölderlin soprattutto nel suo accogliere la *Wechselbestimmung* come conseguenza diretta della partizione originaria teoretica, che si realizza, quindi, anche nel postulato d'identità *Ich=Ich*, ossia nella possibilità dell'assoluto di determinarsi logicamente sia come finito sia come infinito; tuttavia, essa viene traslata all'interno del giudizio, che è, per il nostro autore, "nel senso più alto e rigoroso la separazione originaria dell'oggetto e del soggetto intimamente unificati nell'intuizione intellettuale"<sup>94</sup>. L'operazione holderliniana di trasferire la scissione fra soggetto e oggetto direttamente nel campo delle operazioni logiche che caratterizzano il procedere della nostra ragione contiene, a ben vedere, già un elemento di innovazione rispetto al fichtismo del '95: mentre Fichte, come nota Waibel, tratta molto velocemente la struttura logica del giudizio<sup>95</sup> e la vede, perlopiù, come uno dei molteplici casi in cui la *Wechselbestimmung* si verifica, Hölderlin sembra intuire, invece, che quella è la sede in cui avviene qualcosa di diverso e di interessante per il filosofo, in quanto è lì che nasce la "separazione originaria dell'oggetto e del soggetto" ed è lì che dobbiamo volgerci per comprendere da dove nasca tale separazione. Posto, infatti, che la separazione originaria è frattura di un principio primo che tutto il resto sottintende, la preoccupazione principale del nostro autore non sarà quella di definire quali sfere, tra loro scisse, sono sottintese ad ogni singolo giudizio e come queste si relazionano fra loro, ma il meccanismo e la ragione stessa della partizione originaria; il giudicare diventa lo stigma dell'atto stesso di separare un soggetto da un oggetto<sup>96</sup>, la sede della più originaria delle partizioni, e la sede più consona a ricercare i motivi di questo scindere una realtà per se indivisa. Il fatto che la *Urteilung* sia a fondamento proprio del giudizio, l'atto logico per eccellenza, rivela che le sfere su cui, in realtà, essa agisce non sono altre che quella della coscienza e quella dell'oggettualità, ossia del regno delle cose che entrano in contatto con quello della coscienza nel momento in cui da questa devono essere comprese.

---

<sup>94</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 55.

<sup>95</sup> Cfr. Waibel, *Hölderlin und Fichte*, cit., p. 142.

<sup>96</sup> Non un soggetto da un predicato, perché si tratta di una scissione che ne sottintende una più originaria, quale quella tra soggetto e oggetto.

Non stupisce, in quest'ottica, che già le primissime righe dello schizzo contengano un riferimento alla intuizione intellettuale (*intellektuelle Anschauung*), perché questa appare come il momento in cui tale separazione, che è fondamento di ogni operazione alla base del rapporto tra io e mondo (o tra Io e Non-Io divisibili, come direbbe Fichte), viene sospesa, dando luogo all'"unificazione intima" tra soggetto e oggetto. Questa nozione non ha, come è noto, in *Urtheil und Seyn* la sua prima apparizione, ma occupa un posto di rilievo nella deduzione dell'infinitezza dell'Ich assoluto della *Grundlage* fichtiana<sup>97</sup>: Fichte, che riprende l'espressione di *intellektuelle Anschauung* da Schelling, si serve di tale concetto per designare l'attività dell'*Ich* rivolta verso se stesso e non verso il Non-Io (come potrebbe essere l'immaginazione o la creazione), "la coscienza immediata della stessa attività o agilità del pensiero in libertà; lì l'intuizione intuisce l'assoluto, qui l'intuizione intellettuale è lo stesso assoluto"<sup>98</sup>. Dunque, nel sistema fichtiano, grazie all'intuizione intellettuale, che è il volgersi dell'Io verso se stesso, l'Io scopre di essere attività infinita, incessante movimento rivolto verso le cose e rientrante in sé e realizza, così facendo, il fine ultimo del suo agire e la riconciliazione di tutte le sue opposizioni: si configura come il momento in cui l'assolutezza dell'Io si rivela in tutta la sua potenza.

Nel frammento holderliniano la funzione dell'*intellektuelle Anschauung* appare apertamente rimodulata e ridefinita, e viene determinata come il momento della riunificazione di soggetto e oggetto in opposizione alla *Ur-teilung* realizzata dal giudizio. Poche righe più avanti, tuttavia, il nostro autore ravvisa nell'essere (*Seyn*) un'ulteriore unificazione di soggetto e oggetto, che differisce dalla prima perché avviene "assolutamente e non solo parzialmente, al punto che non può essere effettuata nessuna partizione senza violare l'essenza di ciò che deve essere separato"<sup>99</sup>; se nel caso dell'intuizione intellettuale si assisteva ad una riunificazione soltanto parziale, poiché essa esisteva unicamente all'interno del soggetto giudicante e sussisteva solo in virtù di una sua stessa violazione, risultando dunque discontinua e poco duratura, in quello del *Seyn* non ci si trova solo davanti a una ricomposizione dei due termini opposti, ma ad una loro originaria comunione, una loro infinita commistione, uno stadio primitivo in cui il

---

<sup>97</sup> Cfr. Fichte, *op. cit.*, parte II, par. 4E.

<sup>98</sup> Pareyson, *op. cit.*, p. 247.

<sup>99</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 55.

processo di determinazione reciproca non ha, ancora, alcun potere. Questo momento di assenza totale di scissioni e differenziazioni non va, per Hölderlin, confuso con l'identità e con il principio *Ich=Ich*. Com'è evidente, infatti, identificare significa già ricomporre qualcosa di differenziato e ricondurre l'un l'altro elementi già di per sé definiti e, dunque, autonomi, identici con se stessi; parlare di identità tra due elementi vuol dire, in ultima istanza, già giudicarli in quanto accomunabili e, quindi, scinderli per poi ricomporli solo all'interno del soggetto. Tutto questo ha nel principio *Ich=Ich* la sua formulazione originaria in quanto espressione di una scissione possibile all'interno del soggetto stesso, che può fare di se stesso l'oggetto del suo giudizio semplicemente, in accordo con Fichte, riflettendo su se stesso o persino, a ben vedere, intuendosi come attività infinita, come avveniva nel caso dell'intuizione intellettuale descritto nella *Grundlage*.

A questo punto dello schizzo, si fa chiaro qual è il punto di vero e proprio distacco del nostro autore dal fichtismo, soprattutto se si considera che Hölderlin fa scaturire proprio a questo punto il problema della possibilità dell'autocoscienza (dunque, di un Io che si fa oggetto a se stesso) e che lega questo nucleo tematico alla definizione di *Sein* come luogo dell'unione assoluta di soggetto e oggetto e, dunque, come totalità che fa da sfondo ad ogni differenza e come fondamento di ogni attività giudicante della coscienza: la domanda su quale sia l'autentico principio primo di tutte le differenze non può risolversi, in Hölderlin, in un Io assoluto e nella sua infinita attività come quello abbracciato dal fichtismo. Il nostro autore si distanzia da Fichte quando comprende che il riconoscere nell'identità dell'Io con se stesso il luogo della sua infinitezza non dà luogo al vero fondamento della coscienza, che egli cerca, ma, piuttosto, ad una serie di incongruenze: se la ricomposizione delle parti raggiunta nel principio *absolutes Ich* avviene solo teoreticamente e solo parzialmente, come dimostra la critica al principio di identità contenuta in *Urtheil und Sein*, l'unità proposta nella nozione di *Sein*, al contrario, emerge “solo in virtù della separazione delle sue parti e all'interno del molteplice stesso. Il tutto si dà in tal modo solo come scissione, e più la scissione è radicale, più intensamente si manifesta l'unità di ciò che vive”<sup>100</sup>. Plausibilmente, l'attenzione a questo determinato aspetto della filosofia fichtiana come “anello debole” del sistema può essere scaturito dal dialogo con Schelling, che sempre nel '95 pubblicava *Vom Ich als Prinzip der*

---

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 172 (dal commentario di Ruschi).

*Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*; in questo scritto, Schelling discuteva la tesi dell'Io assoluto come principio primo della filosofia anticipando uno schema di confutazione molto simile a quello su cui poggiano gli scritti hölderliniani in proposito.<sup>101</sup>

Per comprendere meglio la critica che Hölderlin muove al concetto fichtiano di un Io assoluto, si prendano in considerazione due lettere del 1795, la prima a Hegel (risalente al 26 Gennaio) e la seconda al fratello (del 13 Aprile), che contengono il procedimento della sua argomentazione filosofica contro Fichte. La prima, in particolare, ospita la più celebre delle obiezioni hölderliniane al fichtismo, che si fonda prima sul parallelismo dell'Io fichtiano con la sostanza spinoziana, e poi sulla dimostrazione dell'impossibilità di un fondamento della coscienza identificato con un Io assoluto tramite la messa in evidenza della contraddizione delle sue conseguenze con il concetto stesso di *Wechselbestimmung*. Un Io assoluto come quello fichtiano, che, dunque, contiene tutte le realtà, è impensabile perché nel concetto stesso di principio assoluto è implicito l'essere privo di oggetto, e già questo entrerebbe in conflitto con il secondo postulato (quello di dar vita al Non-Io e, quindi, di contenere ogni realtà). In più, se è vero, con Fichte, che non solo un Non-Io, ma anche un Io divisibile e finito è contenuto nell'Io assoluto<sup>102</sup>, allora questo Io divisibile dovrebbe essere oggetto a quello indivisibile e, dunque, fondare l'autocoscienza (in Fichte, il principio di *riflessione*). Ma se l'Io assoluto non ha, per definizione, alcun oggetto, allora neanche il suo stesso Io determinato può esserlo, e da questo risulta l'impossibilità della deduzione della coscienza e dell'autocoscienza nel sistema della *Dottrina della scienza*: “Se non è pensabile nell'Io assoluto alcuna coscienza, come Io assoluto non possiedo alcuna coscienza, e finché non ho alcuna coscienza di me stesso, io non sono niente (per me stesso), dunque l'Io assoluto è (per me) Niente”<sup>103</sup>.

Per il nostro autore è necessario postulare un fondamento della coscienza, ma egli dimostra con forza che, se questo fondamento fossi io stesso preso assolutamente, ciò impedirebbe tanto la mia riflessione su me stesso quanto il mio stesso rapporto col mondo delle cose; e tutta questa operazione tradirebbe

---

<sup>101</sup> Cfr. Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795), trad. di A. Moscati, *Dell'Io come principio della filosofia*, Cronopio, Napoli 1991; in particolare, parr. 7-8, pp. 51-7.

<sup>102</sup> Cfr. sistemazione del III principio della *Dottrina della Scienza* in Fichte, *op. cit.*, parte I, par. 3A-D.

<sup>103</sup> Hölderlin, *Briefe (1794-8)*, in *Sämtliche Werke, Zweiter Band*, cit., lettera a Hegel del 26 gennaio 1795, pp. 315-6 (trad. mia).

la motivazione della stessa ricerca fichtiana, che si propone di calarsi nel mondo e di andare “*Zu den Sachen selbst!*”, per mutuare la celebre massima husserliana. Il legame fichtiano al regno fenomenico come Non-Io si rivela, dunque, fondato unicamente dal punto di vista teoretico, privo di un autentico riferimento al mondo, basato su un principio configurantesi solo come dover essere e non come elemento concreto di fondazione dell’io e del mondo. Per questa ragione, il nostro autore definisce Fichte “al bivio” tra scetticismo e dogmatismo<sup>104</sup>, poiché il suo sistema appare fondato su un principio unicamente teoretico, inapplicabile all’Io pratico<sup>105</sup>, che invece necessita di un fondamento “non solo [come quello del] l’Io assoluto come idea, come dover essere, ma anche come Essere (*Sein*), come contenuto di realtà dell’Intuizione”<sup>106</sup>; dallo stesso gruppo di argomentazioni è motivato, infine, il parallelismo con la sostanza di Spinoza, che è anche un riferimento diretto alla critica che Fichte muove allo spinozismo in più occorrenze della *Grundlage*<sup>107</sup>. La conclusione del frammento *Urtheil und Seyn* e la scelta di porre il problema della possibilità dell’autocoscienza in necessaria e logica conseguenza dalla scoperta della dinamica della *Wechselbestimmung* già nel principio d’identità e, quindi, nell’io, risultano direttamente da questo genere di confutazione al fichtismo. Il postulato di un principio primo che stia a fondamento della coscienza come del suo slancio verso se stessa e verso il mondo, dunque, deve essere in grado di presupporre ogni partizione esistente e deve emergere in virtù di tale molteplicità; per questo, deve essere rintracciata nell’Essere privo di partizione e di autocoscienza, e non in una vuota e astratta idea di io assoluto.

Nella seconda lettera citata, quella al fratello Karl Gok, la struttura dell’argomentazione esposta nella lettera a Hegel viene ripresa, ampliata e ricollegata al principio del *Seyn* e dei rapporti di tale principio con la dinamica della delimitazione reciproca; infatti, la discussione sull’impossibilità dell’Io, preso come

---

<sup>104</sup> *Op. cit.*, p. 315 (trad. mia).

<sup>105</sup> Un principio che vada bene per entrambi richiederebbe, nel primo caso, come era emerso già dall’analisi del confronto con Schiller, “un’infinita approssimazione”: cfr. *infra* par. 1.3.1.

<sup>106</sup> Waibel, *Hölderlin und Fichte*, cit., p. 32 (trad. mia).

<sup>107</sup> Cfr. Soprattutto Fichte, *Fondamenti dell’intera dottrina della scienza*, cit., par 3 D, p. 96. Sull’argomento, cfr. anche V. Waibel, *Hölderlin und Fichte*, cit., cap. II, parte I: per Waibel l’argomentazione di Hölderlin contro Fichte è equivalente a quella che Fichte muove a Spinoza, e questa potrebbe valere come difesa di Fichte stesso contro le critiche hölderliniane. Hölderlin non avrebbe, pertanto, compreso appieno l’argomento fichtiano contro Spinoza.

principio, come fondamento della coscienza risulta dalla discussione di un'altra "proprietà fondamentale" della dottrina fichtiana, ossia la supposizione di uno "sforzo verso l'infinito, un'attività che non lascia la possibilità di alcuna delimitazione perpetua"<sup>108</sup>. Questo, a sua volta, consegue dal ragionamento condiviso dai due fratelli sulla necessità di una "fede razionale verso un dio [della Natura] e verso l'immortalità"<sup>109</sup>, verso le sue leggi celesti, ossia una fede nel luogo al di là di ogni temporalità in cui possa verificarsi la libertà dalla partizione stessa e l'indipendenza del nostro volere da ogni limitazione. Nella filosofia fichtiana persino questo sforzo verso l'infinito è, in realtà, contraddetto, poiché viene attribuito ad un Io assoluto e illimitato, postulabile solo teoreticamente, il cui carattere primo è già l'indipendenza e l'assenza di bisogni<sup>110</sup> e, dunque, il suo unico sforzo può consistere nel tendere verso se stesso; la messa in guardia hölderliniana dal pericolo che scaturisce dalla formulazione di un tale principio sul piano filosofico, ossia di un io divinizzato, privo di bisogni e pertanto scevro da ogni spinta vera e propria all'azione, si è già ravvisata nello scritto *Hermokrates an Cephalus* e nel carteggio con Schiller<sup>111</sup>.

Naturalmente, per l'io finito dell'individuo, che conduce la sua vita nella perenne morsa dell'azione reciproca di tendenze contrapposte, una tale autosufficienza non è pensabile: il corso degli eventi che segnano il percorso individuale mette l'uomo continuamente di fronte alla necessità della delimitazione e all'ineluttabilità della lotta fra tendenze contrapposte, tanto da renderlo sempre mancante e alla ricerca di un equilibrio perduto.<sup>112</sup> In quest'ottica risulta, così, immediato il ricorso alla "fede razionale verso il signore e l'immortalità", che non è cieca sottomissione ad un principio soprannaturale, ma, al contrario, il placido e saggio consenso a lasciare che la nostra vita e il nostro sapere siano indirizzati da un principio siffatto, che sia la "saggia guida dei nostri

---

<sup>108</sup> Hölderlin, *Briefe (1794-8)*, in *Sämtliche Werke, Zweiter Band, cit.*, lettera al fratello del 13 aprile 1795, p. 326 (trad. mia).

<sup>109</sup> *Ibidem* (trad. mia).

<sup>110</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 327.

<sup>111</sup> Cfr. *Infra*, par. 1.3.1.

<sup>112</sup> Questa dinamica sarà fondamentale per *Hyperion*; la riprova di quanto Hölderlin fosse rimasto, da subito, colpito dalla teoria della *Wechselbestimmung*, si veda la già citata lettera a Hegel del 26 gennaio '95: „Fichte bestätigt mir - - - - der Sezung der Wechselbestimmung des Ich und Nichtich (nach seiner Sprache) ist gewiss merkwürdig“, in Hölderlin, *Briefe (1794-8)*, in *Sämtliche Werke, Zweiter Band, cit.*, p. 316.



destini”<sup>113</sup>: tale principio regolatore, verso cui tutte le partizioni tendono, è lo stesso principio da cui esse, in ultima istanza, provengono, e si rivela essere lo stesso *Seyn*. Il rapporto delle partizioni al *Seyn* si scopre duplice, in quanto esso, da un lato, rimane interno alla dinamica della *Ur-teilung* e, dall’altro, la presuppone: come nota Henrich<sup>114</sup>, nel primo caso il *Seyn* è l’ideale, il fine della delimitazione reciproca degli impulsi, poiché è la promessa di una loro perenne riconciliazione, dall’altro è una condizione perduta che rende possibile l’esistenza stessa della *Wechselwirkung* e, dunque, il delinarsi delle “traiettorie eccentriche” che ogni individuo disegna vivendo. L’Essere hölderliniano è il concetto regolativo della stessa molteplicità fenomenica e la guida invisibile di ogni sapere e di ogni vivere; fonda ogni esistenza e la indirizza verso la sua omogeneità, orienta le traiettorie che emergono dalla molteplicità perché senza di esse non può esistere.

Il complesso di argomentazioni sopra descritte espone la critica filosofica a una serie di difficoltà. Come si è visto, la critica di Hölderlin a Fichte e, con essa, la sua assimilazione e rimodulazione del concetto di *Wechselwirkung* e dell’idea di fondamento della coscienza sono affidate a schizzi, carteggi e abbozzi di saggi; manca totalmente, nel nostro autore, una trattazione estesa di tali concetti e delle conseguenze che ne scaturiscono, e il funzionamento della dialettica delle tendenze e le interazioni che questa genera con il resto delle nozioni accennate in altri luoghi resta per noi oscura e integralmente avvolta dal mistero. Non solo non esiste luogo in cui Hölderlin abbia chiarito in che modo le varie tendenze si susseguono e guidano gli eventi della vita umana (eccezion fatta per il romanzo *Hyperion*, in cui, comunque, la concezione filosofica viene veicolata dalla forma letteraria, dando adito a ulteriori difficoltà che verranno analizzate in seguito), ma la natura del principio regolativo *Seyn* rimane oscura, adombrando anche quella delle esistenze particolari in esso fondate e i rapporti che intercorrono tra questo e la coscienza che vi si rapporta. Un importante filone di interpreti (cfr. tra gli altri, Frank, Henrich) ha interpretato il principio Essere hölderliniano come un pensiero essenzialmente speculativo, e ha ravvisato nel nostro autore una inaspettata tendenza al sistema: il “pensiero *Seyn*”, come lo ha definito Henrich, si configurerebbe come premessa e fondazione di tutto l’umano sapere in quanto principio primariamente epistemico, e sarebbe principio regolativo del procedere

---

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 326 (trad. mia).

<sup>114</sup> Cfr. Henrich, *op. cit.*, p. 361.

della conoscenza in quanto interazione tra ciò che fonda le leggi che regolano il funzionamento del pensiero e la nostra individuale visione del mondo. In questo modo, il *Seyn* manterrebbe il doppio legame con il mondo dell'esistenza (rendendolo possibile in quanto fondamento e indirizzandolo in quanto idea regolativa), risulterebbe sia teoreticamente sia praticamente fondato e assicurerebbe l'unità del tutto, almeno all'interno della coscienza di cui è il presupposto; per di più, un *Seyn* così concepito sarebbe al riparo dalla critica che Fichte aveva mosso alla sostanza spinoziana (e che potrebbe ripercuotersi anche sul *Seyn* hölderliniano) e che obiettava al postulare un principio oggettivo del reale il cadere in un regresso all'infinito nel momento in cui ci si chiedeva da quale altro principio esso fosse fondato.

A sostegno di questa ipotesi sembra essere la riflessione contenuta in un'altra lettera hölderliniana, risalente al 2 giugno 1796 (un anno dopo la "fuga" da Jena) e indirizzata sempre al fratello, in cui il nostro autore si riaggancia alle lettere già citate, ripercorrendo la dinamica per cui il *Seyn* risulta il principio della coscienza, ma, questa volta, identificandolo con "*das Ideal*", e fondandolo principalmente dal punto di vista teoretico; gli interpreti di questo filone deducono, così, che è il sapere che davvero può riconciliare le partizioni del mondo fenomenico, la ragione che può concettualizzarle, l'intelletto che può riconoscerle. Per Henrich, "dal *Seyn* per antonomasia procederebbe, al di sopra di ogni partizione, da un lato il sapere in tutte le sue forme e, dall'altro, il mondo infinito – il mondo come movimento armonico e pacifico, il pensiero, invece, come rapido spostamento tra le opposizioni"<sup>115</sup>. Questa lettura ci restituisce un Hölderlin, in fondo, ancora fichtiano, che reinterpreta idealisticamente finanche il *Sein* spinoziano e in cui le forme della bellezza si rivelano, in ultima istanza, subordinate a quelle del pensiero.

Tuttavia, molte obiezioni possono essere mosse a questa lettura (i cui sostenitori, comunque, ne ammettono le molteplici difficoltà). La principale consiste, a mio parere, nella critica all'interpretazione della concezione del *Dasein*, presupposto dal *Seyn schlechthin*, a cui la ricerca filosofica deve rimanere ancorata secondo la lezione dello Spinoza di Jacobi, essenzialmente come autocoscienza, quando questo potrebbe rivelarsi una forzatura. Se è vero, infatti, che è l'esistenza ad essere fondata da quello che Henrich chiama "il pensiero essere" (*der Gedanke Sein*) e, di conseguenza, che essa è a tale "pensiero" indirizzata, cosa dovrebbe

---

<sup>115</sup> Henrich, *op. cit.*, p. 371 (trad. mia).

salvare tale dialettica dal ricadere nelle stesse incongruenze che Hölderlin stesso ravvisava nell'Io fichtiano? E, soprattutto: cosa dovrebbe distinguere l'esistenza dell'autocoscienza da quella della natura priva di pensiero, se entrambe vengono fondate dallo stesso pensiero-Essere? In altre parole: da dove scaturirebbe il mondo delle cose, teatro delle scissioni e delle partizioni, e da dove il pensiero finito, e a che punto si differenzierebbero?

Naturalmente, nessuna ipotesi può risultare esauriente fintanto che rimanga ignota l'origine della partizione stessa; ma immaginare quest'ultima come relegata esclusivamente nel mondo teoretico sembrerebbe contraddire la stessa idea hölderliniana della simmetria della via teoretica e di quella pratica, e ignorare il problema di un fondamento che risulti valido per entrambe le vie. In più, il richiamo all' *intellektuelle Anschauung*, in due occorrenze del frammento del '95, come sospensione della scissione soggetto-oggetto che si verifica primariamente nel giudizio e la sua ripresa in termini squisitamente estetici in *Hyperion* trattengono dal pensare che questa consista in un semplice volgersi indietro del pensiero alle sue origini, e che il mondo dell'esistenza, che in virtù di questa appare riconciliato, sia popolato solo da autocoscienze, che, talvolta, si rapportano con oggetti sussistenti. A mio avviso, è la natura ad emergere grazie e in virtù dell'Essere, il luogo della molteplicità pratica prima ancora che teoretica, non in quanto non-io contrapposto all'esistenza autocosciente e in sé riflettente, ma come origine di quel composito pullulare di diversità che è il mondo come organismo vivente, e che va, insieme, compreso, vissuto, goduto, percepito: se ciò è vero, è proprio da questa idea di natura che scaturisce la dialettica dell'azione reciproca degli elementi insieme alla possibilità della loro riunificazione, ed è in questo quadro che ha senso il posto di rilievo che Hölderlin riserva, nel suo *Hyperion*, all'esperienza estetica.

### 1.3.3. Hegel

“L’amicizia di Hegel con Hölderlin è finita nel silenzio”<sup>116</sup>; negli scritti di Hegel, invero, eccezion fatta per la dedica alla poesia *Eleusis* del 1796, il nostro autore non viene mai citato direttamente, né esiste uno scritto hegeliano il cui bersaglio polemico sia direttamente Hölderlin. Tuttavia, le tracce del loro confronto sono molteplici e individuabili in più luoghi, sia nelle opere degli anni in cui il dibattito tra i due fu più vivo (negli anni dello Stift, di Jena, di Francoforte), sia nei lavori più tardi<sup>117</sup>. Sulla portata e la modalità di influenza che il pensiero hölderliniano ebbe sull’opera hegeliana si è molto discusso, soprattutto al fine di inquadrare nell’evoluzione del pensiero del filosofo di Stoccarda gli anomali *Jugendschriften*: se è vero che molti interpreti, tra cui Glockner<sup>118</sup> e Heidegger<sup>119</sup> hanno contestato l’esistenza di tale influsso, altri (tra cui Düsing<sup>120</sup>, Strack<sup>121</sup> e, in Italia, Della Volpe<sup>122</sup>) l’hanno evidenziata fortemente e l’hanno posta come una delle cause fondamentali del “romanticismo” hegeliano degli anni giovanili. Il dibattito che ne è scaturito, e che sopravvive tuttora, ha infiammato le discussioni dei maggiori studiosi soprattutto nella prima metà del secolo scorso e ha avuto

---

<sup>116</sup> Henrich, *Hegel im Kontext*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1971, p. 9 (trad. mia).

<sup>117</sup> Su questo, si veda l’opera di Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (1906), a cura di R. Rosenberg, Reclam, Leipzig 1988: nel paragrafo dedicato a Hölderlin, l’autore intesse un parallelismo tra lo scritto giovanile di Hegel *Der Geist des Christentums* e la terza stesura di *Tod des Empedokles*.

<sup>118</sup> Cfr. Hegel, *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, a cura di H. Glockner, Frommann-Holzboog Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt 1927-40.

<sup>119</sup> Cfr. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-68), trad. di Leonardo Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988. La motivazione di Heidegger è che Hölderlin sarebbe collocabile al di fuori della metafisica occidentale e, quindi, anche dell’idealismo tedesco.

<sup>120</sup> Cfr., Klaus Düsing, *Das Problem der Subjektivität in Hegels Logik e Idealität und Geschichtlichkeit der Kunst in Hegel. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zum Prinzip des Idealismus und zur Dialektik*. Hegel-Studien, Bonn 1976, Beiheft 15.

<sup>121</sup> Cfr., Friedrich Strack, *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, u. Geschichte in der Frühzeit*, Niemayer Verlag, München 1976.

<sup>122</sup> Giovanni Della Volpe, *Hegel romantico e mistico (1793-1800)*, Le Monnier, Firenze 1929.

importanti ripercussioni sugli attuali sviluppi della critica hegeliana<sup>123</sup>; tuttavia, non si può dire lo stesso della ricaduta che tutto questo ha avuto sul pensiero hölderliniano. La critica si è, infatti, concentrata soprattutto sulla possibilità dell'influsso che Hölderlin avrebbe avuto su Hegel e non sull'andamento contrario; sebbene non ci si possa qui soffermare troppo sul tema, ritengo che sia necessario prendere in considerazione l'ascendente che il dialogo con Hegel esercitò sullo sviluppo del pensiero hölderliniano e tentare di sottolineare le questioni che più animarono la loro corrispondenza per riconoscerle, poi, nell'opera del nostro autore.

La lezione fichtiana della *Wechselbestimmung* ebbe un forte impatto anche sulla filosofia del giovane Hegel e grosse ricadute sulla sua prima formulazione della dialettica interna allo Spirito. Stando a Waibel<sup>124</sup>, molte delle argomentazioni contenute nelle *Jugendschriften*, composti nei periodi trascorsi a Berna e a Francoforte, possono essere interpretate come risultanti di un lungo confronto con il fichtismo, e, in particolare, con le idee di determinazione reciproca, di separazione e riunificazione e primato della via pratica collegate fra loro; da questo confronto scaturì la riflessione sulla critica alla religione e la tesi della positività della religione cristiana con la formulazione della necessità di una religione popolare (*Volksreligion*). La tendenza dell'uomo all'infinito, in virtù della sua natura finita, sfocia, per Hegel, necessariamente nella religione: la rappresentazione di una realtà frazionata in determinazioni particolari, sempre più lontana dalla sua unità originaria e, conseguentemente, di un soggetto sofferente della sua finitezza, si traduce nel giovane Hegel nel trionfo della religione positiva, che tenta di ricreare con la violenza quell'omogeneità perduta e che si fonda sulla “mancanza di coscienza che la ragione è assoluta ed è in sé perfetta, che la sua idea infinita, pura da mescolanze estranee, può essere creata solo per opera propria, che può essere portata a termine solo con l'allontanare questo elemento estraneo e il suo imporsi, e non con il suo accrescersi”<sup>125</sup>. Si impone, rispetto a questo stato di cose, la necessità illuministica di un'emancipazione dalla condizione di oscurantismo e superstizione che ne deriva, che, però, non si traduce ancora, in Hegel, in un

---

<sup>123</sup> Su questo cfr., tra gli altri testi, Mario Farina, *L'estetica del giovane Hegel*, in *Annali del Dipartimento di Filosofia (nuova serie)*, XVIII, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. 61-94.

<sup>124</sup> Cfr. Waibel, *Hölderlin und Fichte*, cit., pp. 176-90.

<sup>125</sup> Hegel, *die Positivität der christlichen Religion* (1907), trad. di Nicola Vaccaro e Edoardo Mirri, *La positività della religione cristiana in Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli 1971, p. 331.

superamento della religione nella filosofia, bensì nell'approdo a un concetto di religiosità sia razionale sia sentimentale, che celebri la riconciliazione tra opposti ed esalti l'amore (*Liebe*) come unificazione tra soggetto e oggetto (intesi come libertà e natura) e, pertanto, fondamento della divinità. Nel ragionamento qui sommariamente sintetizzato, l'influsso hölderliniano, oltre che fichtiano, è palese: non solo l'approdo di Hegel a una filosofia della riconciliazione che abbia nell'amore il suo culmine può essere ricondotta alla concezione, pur più complessa, che ritroveremo nell'ultima stesura di *Hyperion*, ma l'istanza di una religiosità siffatta si riscontra nella parte finale della già citata lettera di Hölderlin a Hegel, come pure nel frammento *Über die Religion*, che il nostro autore compose verosimilmente nella seconda metà del 1796.

In quest'ultimo scritto, infatti, il nostro autore espone la sua particolare idea di religiosità distinguendola, innanzitutto, da quelle fondate sul dogmatismo, che hanno la presunzione di rappresentare i "più sottili e infiniti rapporti della vita" trasformandoli "in parte [in] morale arrogante, in parte [in] una vana etichetta, o persino in una futile regola di gusto"<sup>126</sup>. La vera religiosità ha un significato ben diverso; essa nasce, per Hölderlin come per il giovane Hegel, dalla coscienza della finitezza della natura umana, ma anche dal senso di una "infinita connessione" della propria esistenza finita con tutto il suo mondo e dal bisogno di rappresentarsi tale connessione. Il "salto" verso la rappresentazione, che in Hölderlin è fondamento e origine del sentimento religioso, significa per l'individuo l'innalzamento e l'oblio transitorio dei suoi bisogni fisici, la sospensione momentanea della prospettiva particolare in favore di una più universale, che gli restituisca l'immagine del suo mondo in connessione con se stesso e, in altre parole, del suo *destino* (*Geschick*); questa "pausa momentanea dalla vita reale", che "ha luogo nello spirito"<sup>127</sup> fa in modo che egli *senta* l'assoluta connessione con il vivente e che questo sentire sia fondamento della sua vita spirituale e, quindi, della sua religiosità, che emerge solo in virtù dei rapporti della vita reale e che da questi deve essere coltivata e alimentata. Come, nella via teoretica degli schizzi filosofici già analizzati, il *Seyn*, principio regolatore e obiettivo della ricerca filosofica, emergeva solo grazie alle determinazioni e opposizioni finite, così, nella via pratica, il sentimento spirituale e religioso, il

---

<sup>126</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 61. Come già accennato, la critica al dogmatismo cattolico era anche un *topos* tipicamente pietistico.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 59.

presagio della connessione infinita tra le parti, affiora esclusivamente in seno alle imperfezioni dei rapporti particolari, e conferisce un appagamento superiore ai bisogni determinati solo in quanto deriva da una rappresentazione spirituale di quegli stessi bisogni e affezioni che popolano la vita finita, e che indicano il destino di un individuo. La religione canonica, come nel giovane Hegel e nel suo concetto di religione positiva, dimentica che la base della spiritualità passa per l'esaltazione di tali rapporti, li banalizza, riducendoli ad una "morale arrogante" e ad una "vana etichetta", e imponendo violentemente un codice di precetti generali che non può tenere conto dei singoli destini, come non può essere espressione del senso di gratitudine che ogni individuo esperisce autonomamente in virtù del proprio mondo. "Quel superiore illuminismo che per lo più a noi manca"<sup>128</sup>, ossia lo scardinamento della rigida morale dei culti canonici, deve partire proprio dal recupero e dalla glorificazione di quel "rapporto più vitale"<sup>129</sup> del singolo con ciò che lo circonda, e dalla constatazione, che da questo consegue, che "ognuno dovrebbe avere il proprio Dio": ognuno fa nascere il proprio sentimento spirituale dal suo particolare destino, e, dunque, assegna alla sua vita la sua particolare direttrice, il suo particolare principio primo.

L'apparato di termini di cui Hölderlin si serve per motivare l'origine del sentimento religioso rimanda direttamente alla sfera estetica; il ricorso, infatti, al termine *rappresentazione* per descrivere l'atto di riproduzione della connessione infinita, che determina il senso di gratitudine, come anche il richiamo al *sentimento* fondativo della divinità non sono motivati solo dalla praticità dell'approccio che la critica alla religione, con l'analisi delle origini della religiosità stessa, richiede, ma sono anche, e soprattutto, espressione dell'intima parentela che sussiste tra la religiosità e il linguaggio mitico e, quindi, il regno dell'estetica. Soltanto il mito permette di elaborare un linguaggio capace di veicolare quella infinita connessione, quell'inscindibile legame tra il vivente e il soggetto; il mito rende gli elementi particolari concatenati nella loro "assoluta, reciproca, opportuna limitazione"<sup>130</sup> e, tramite la potenza dell'immagine, divinizza il particolare stesso e lo fa esistere in virtù della sua connessione col tutto. La religione diviene, così, "per sua essenza

---

<sup>128</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>129</sup> *Ibidem.*

<sup>130</sup> *Op. cit.*, p. 63.

poetica”<sup>131</sup>; nel linguaggio poetico viene celebrato tanto il legame con il dio personale, dell’individuo con la sua divinità regolatrice e il suo universo vivente, quanto la connessione infinita tra gli stessi individui particolari. La poesia, facendosi veicolo della religione, può realizzare il “superiore illuminismo” e, cantando la bellezza dei rapporti tra mondi e persone, fondare una fratellanza che è presupposto politico e religioso insieme, nella misura in cui “ognuno con rappresentazioni poetiche onori il suo Dio e tutti onorino il Dio comune”<sup>132</sup>. Ancora una volta, Hölderlin accomuna la missione filosofica a quella poetica, e conferisce loro la funzione suprema di celebrare le dissonanze del mondo e scoprire la loro intima parentela; la dottrina della *Wechselwirkung* appare, così, armonicamente avvolta a quella della *All-Einheit*, ma si rivela anche legata al confronto con Hegel sulle forme religiose e sulla possibilità di una spiritualità diversa, filosofica ma anche artistica.<sup>133</sup>

Della pregnanza che questo ragionamento e l’istanza di una religione siffatta hanno avuto nel confronto tra Hölderlin e Hegel insieme a Schelling è testimone privilegiato il frammento *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, ossia lo schizzo, autografo di Hegel, che è stato reso celebre da uno dei dibattiti più lunghi e complessi nella storia degli studi sull’idealismo tedesco. Il frammento, che Amoroso definisce, a ragione, un vero e proprio “giallo filosofico”<sup>134</sup> ha, già dal suo ritrovamento<sup>135</sup>, dato vita alle più disparate ipotesi di attribuzione. I maggiori interpreti hanno ipotizzato che la paternità del frammento fosse di Schelling<sup>136</sup>, di Hegel<sup>137</sup> o dello stesso Hölderlin, in quanto il contenuto

---

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> La motivazione di quest’interesse è, comunque, riconducibile a quello per la critica alla filosofia della religione di Fichte.

<sup>134</sup> Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*, a cura di L. Amoroso, Pisa 2007, ETS, p. 8 (dall’introduzione di Amoroso).

<sup>135</sup> Avvenuto nel 1917 a opera di Rosenzweig, che compra il frammento come autografo di Hegel dalla Biblioteca Reale di Berlino.

<sup>136</sup> Soprattutto Rosenzweig, che parla della sua certezza della paternità schellinghiana nel frammento nella lettera alla madre del 15 aprile 1918: “Io sono anti hegeliano (e antifichtiano); i miei patroni fra i quattro sono Kant e soprattutto Schelling. Il fatto che sia stato proprio io a trovare lo *schellinghianum* è un caso assai singolare (che tuttavia si è verificato spesso nella storia di tali scoperte: il rinvenimento viene fatto proprio allora e proprio da parte di chi è destinato a farlo”, trad. di Amoroso, citata in Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*, cit., p. 9, nota 7.



dello scritto sembra ricalcare le opinioni del nostro autore sulla bellezza e sul legame di questa con la religione; non v'è, ad oggi, alcuna certezza sull'autore del saggio, né pare che questa sia destinata ad arrivare (anche se gli studiosi sono sostanzialmente concordi nel datarlo nel 1797, quando i tre filosofi hanno avuto forse la possibilità di incontrarsi a Francoforte). Ciò che è certo, comunque, è che il frammento “coinvolge [...]e cerca di risolvere i problemi sostanziali della filosofia post-kantiana”<sup>138</sup> e che è il risultato del dialogo e dell'interrogarsi reciproco di Schelling, Hölderlin e Hegel su questi problemi; in più, gli elementi direttamente riconducibili allo stato di avanzamento del pensiero hölderliniano di quegli anni sono molteplici, e ci parlano non solo dell'influenza che il nostro autore deve aver avuto nella redazione del frammento, chiunque fosse il suo vero ideatore, ma anche della pregnanza che il problema dell'estetico insieme a quello della religione e del fondamento di un nuovo legame sociale ha avuto nella filosofia hölderliniana degli anni francofortesi.

Alla fine della pagina *recto* del frammento, la bellezza è presentata come “l'idea che le unifica tutte, [l'idea di bellezza] prendendo la parola nell'elevato senso platonico”, dove le idee sono intese come prodotto della libertà umana, e, poco oltre, si legge che “il filosofo deve possedere altrettanta forza estetica quanto il poeta [...] la filosofia dello spirito è una filosofia estetica”<sup>139</sup>; tali considerazioni scaturiscono dall'abbozzo di programma di una “nuova etica” che debba racchiudere tutte le idee e superare il concetto stesso di metafisica, e di una nuova “storia dell'umanità” che serva a condannare le legislazioni fino a quel punto susseguitesì, e che abbia il senso di generare “l'assoluta libertà di tutti gli spiriti che portano in sé il mondo intellettuale e non devono cercare né Dio né l'immortalità fuori di sé”<sup>140</sup>. Come è evidente in queste righe, il programma che gli autori del frammento mirano a costruire è risultato sia del lascito di alcune questioni kantiane (Kant è espressamente citato nel cv. 1 in riferimento alla

---

<sup>137</sup> Soprattutto Otto Pöggeler e Cristoph Jamme. Su questo cfr. Pöggeler, *Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* e Jamme, *Enleitung der Herausgeber* entrambi in *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, a cura di Jamme e Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.

<sup>138</sup> Annemarie Gethmann-Siefert, *Die geschichtliche Funktion der “Mythologie der Vernunft” und die Bestimmung des Kunstwerks in der Ästhetik* in *Mythologie der Vernunft*, cit., p. 226 (trad. mia).

<sup>139</sup> Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, cit., p. 23.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

morale che accoglie la metafisica), sia dell'entusiasmo per le idee illuministiche e per gli eventi della Francia rivoluzionaria fuso insieme allo sdegno per il Terrore<sup>141</sup>, e ci restituisce un quadro sorprendente delle speranze e delle istanze dei giovani filosofi della fine del XVIII secolo. Inoltre, tutto questo è ricondotto a una filosofia della riconciliazione in chiave estetica che ricorda tanto quella che Hölderlin propone nella terza stesura di *Hyperion* e che vede nell'idea di bellezza la riconciliazione di tutte le parti: è la bellezza che può, dunque, fondare l'umanità degli spiriti liberi, animare la "religione sensibile"<sup>142</sup> come si legge nel lato *verso* del frammento, e costituire il terreno di quella "nuova mitologia"<sup>143</sup>, quel linguaggio poetico che riesce a celebrare la spiritualità singola e collettiva e che può comunicare la nuova, "eterna unità"<sup>144</sup> fra gli uomini. Come nello scritto *Über die Religion*, anche qui è il linguaggio mitico a poter veicolare la spiritualità della *All-Einheit* che la "ragione estetica"<sup>145</sup> dello "spirito libero" si sobbarca; anche qui la funzione filosofica viene avvicinata a quella poetica, e la missione del poeta-filosofo assume una valenza ora politica, ora religiosa, ora morale (come volevano, in parte, i *Briefe* schilleriani).

Tuttavia, nell'idea di riunificazione massima nel terreno della *Schönheit* si ritrova un altro, importante elemento della filosofia holderliniana fin qui presentata: la riconciliazione che avviene nella bellezza non è solo, come potrebbe sembrare, interna all'autocoscienza, ma è il ricongiungimento del soggetto, del regno della libertà, con l'oggetto, quello della natura, esattamente come succedeva nelle *Jugendschriften* hegeliani con l'idea di *Liebe*. L'idea di natura sottesa allo scenario dello *ältestes Systemprogramm* non sembra configurarsi, alla fichtiana maniera, "come non-io, come mondo di cose che limitano l'attività dell'io, ma verrà invece ricompresa essa stessa [...] nel mondo dell'incondizionato, [...] quello della *natura naturans*"<sup>146</sup>, e tale idea emerge non solo nel cv. 1 (nella critica alla "lenta fisica" newtoniana<sup>147</sup>), ma anche nel concetto stesso di nuova mitologia

---

<sup>141</sup> Cfr., l'invettiva contro lo stato-macchina presente nel cv 3; Cfr. *op. cit.*, pp 43-4 (dal commento di Amoroso).

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 27.

<sup>145</sup> Cfr., *op. cit.*, p 23: "il supremo atto della ragione [...] è un atto estetico".

<sup>146</sup> *Op. cit.*, pp. 41-2 (dal commento di Amoroso); il curatore si riferisce qui direttamente a Schelling.

<sup>147</sup> *Op. cit.*, p. 21.

della ragione e di ragione estetica. Questo ridefinirsi della filosofia della natura e questo suo accostarsi all'estetica potrebbe essere un lascito, oltre che eminentemente schellinghiano, anche hölderliniano; la rilevanza che questo ragionamento occupa nel frammento, tanto da rendere la bellezza il vero fulcro delle istanze rivoluzionarie degli autori, se non è in grado di fornire certezze circa la *vexata quaestio* dell'attribuzione del frammento, può sicuramente testimoniare quanto forte sia stato l'impatto delle concetti cardine della filosofia di Hölderlin nel dialogo con Hegel e Schelling, e come tali concetti siano stati rimodulati e trasformati all'interno della stessa dottrina hölderliniana da questo confronto. Inoltre, il concetto di "conciliazione tra ciò che è teoretico e ciò che è morale"<sup>148</sup> nell'estetico si pone in antitesi con l'idea di "allargamento delle capacità umane fino alla realizzazione di un regno autonomo della ragione"<sup>149</sup>, tipica del programma illuministico; il fatto che la nuova fratellanza sociale sia raggiunta sul terreno della religione sensibile sembra, a mio avviso, in continuità con la critica hölderliniana contenuta nelle lettere a Schiller e nello scritto *Hermokrates an Cephalus* e nel concetto di *unendliche Annäherung* alla verità della via teoretica, per questo distinta da quella pratica, e suggerisce, perciò, un nuovo punto di contatto tra la filosofia del nostro autore e la filosofia della storia del giovane Hegel.

Per entrambi, come ha notato Jamme<sup>150</sup> la realizzazione dell'unità, del *Seyn* hölderliniano è forse teoreticamente impossibile da realizzare nel tempo e nello spazio, ma può risultare "dall'approccio asintotico, dalla progressione infinita"<sup>151</sup>, che sia obiettivo lontano e che, per questo, costituisca la spinta propulsiva all'azione e la motivazione dell'impegno politico e filosofico. Ma se in Hegel l'opposizione da conciliare è quella tra soggetto e oggetto, differentemente in Hölderlin il contrasto autentico si verifica tra "unione e disunione"<sup>152</sup>, e, quindi, tra l'impulso alla finitezza e quello all'infinitezza: il conflitto hölderliniano non è, a ben vedere, tra regno della libertà e regno delle cose, non già tra l'uomo e il suo mondo, bensì tra la disgregazione stessa e la sua normale tendenza all'aggregazione. La natura hölderliniana appare, anche qui, armonicamente

---

<sup>148</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 202 (dal commentario di Ruschi).

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> Cfr. Jamme, *Hegel and Hölderlin*, cit., p. 367.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Op. cit.*, p. 368.

coinvolta nel tutto a tal punto da trascinare l'uomo stesso nella sua vivente bellezza e finitezza, e da costituire non un momento distinto da quello dell'azione dell'Io e da essa creato, come in Fichte, o un regno differente da quello del libero agire individuale a cui l'individuo deve riunirsi, come in Hegel, ma un organismo onnicomprensivo, che si manifesta tramite le scissioni della molteplicità e che è fondamento unitario dell'umanità stessa.

Il legame tra il problema dell'estetico e il sentimento religioso si rivelerà fondamentale nella prima, grande opera di Hölderlin, e costituirà una delle sfere che toccheranno la vita dell'eremita greco Iperione e il suo tormentato tentativo di procedere verso la *All-Einheit*. Di più: nel suo primo romanzo, Hölderlin tenterà di ripercorrere tutto il cammino della sua propria riflessione fin qui, elaborando il primo vero progetto filosofico, prima che artistico, della sua vita.

## 1.4. Hyperion

### 1.4.1. Il "Thalia- Fragment"

Il progetto di *Hyperion* è stato notoriamente uno dei più importanti della vita di Hölderlin, e la composizione del romanzo ha attraversato quasi tutti gli anni della sua formazione. Il documento più antico che ci è rimasto, il frammento *An Kallias*, estratto, probabilmente, dalla primissima stesura di *Hyperion* (oggi perduta), insieme ad alcune lettere, testimonia che già negli anni di Tübinga il nostro autore aveva iniziato a lavorare al suo primo romanzo, non cessando mai di rielaborarlo fino alla fine del 1799, quando ne pubblicò la versione completa e definitiva.

I primi tentativi di stesura, ossia i già citati *An Kallias* del 1792 e il *Thalia-Fragment* del 1794, come anche la stesura metrica del periodo jenese, ricalcano gli avanzamenti di pensiero che si sono sommariamente ricostruiti sopra. Se la primissima stesura deve essere scaturita proprio dal confronto con lo spinozismo e dalla scrittura innica, con il suo carattere di annunciazione (*Verkündigung*) della divinità nella natura, il suo estratto *An Kallias* può, quindi, essere letto in continuità con la *Hymne an die Göttin Harmonie*; la stesura del 1794, invece, risente, come si è già notato, del confronto con Schiller e con il fichtismo, e adegua a queste influenze filosofiche la visione della natura già abbozzata negli anni di Tubinga.

Un ulteriore elemento distintivo di questi livelli preliminari alla stesura definitiva può essere riscontrato nel lascito che queste contengono dell'incontro di Hölderlin con Omero e Platone, e del suo confronto con il contesto filosofico greco-antico e con la raffigurazione romantica della Grecia antica come paradiso perduto; tale elemento risulterà, naturalmente, fondamentale anche per la stesura finale, e rappresenta un tassello importante per l'ambientazione che fa da sfondo alle vicende del protagonista, nonché, come vedremo, per la concezione del mondo e della natura che ne scaturirà.

Nel frammento *An Kallias* i rimandi all'universo greco-antico sono molteplici; si potrebbe addirittura sostenere che questo stesso primo abbozzo del piano compositivo del romanzo sia, nella sua interezza, modellato sul tema della distanza dell'uomo moderno da quel mondo, cui pure anela con nostalgia, e il cui rapporto, con le sue sfumature, è uno dei temi cardinali di tutte le stesure di *Hyperion*, compresa quella definitiva. Innanzitutto, il fatto che il destinatario della lettera che costituisce il frammento del '92 si chiami Callia è un rimando al *Protagora* platonico<sup>153</sup>, e Platone, con la sua dottrina della trasmigrazione, viene richiamato espressamente all'inizio del testo; nella frase immediatamente successiva il richiamo è ad Omero ("il genio di Meonia"<sup>154</sup>), il cui pensiero sopraggiunge all'autore della lettera durante il "dolce torpore"<sup>155</sup> in cui era piombato in seguito alla contemplazione della bellezza della terra ellenica. Il

---

<sup>153</sup> Nel *Protagora*, Callia è il proprietario della casa che ospita la discussione sull'insegnabilità della virtù.

<sup>154</sup> Appellativo inedito; si riferisce al fatto che la città natale di Omero sia, congetturalmente, Smirne, in Lidia, la terra abitata dai Meoni.

<sup>155</sup> Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 47.

sopraggiungere di Omero nel sonno infonde al protagonista la *Begeisterung* che lo muove alla considerazione della propria distanza dalla gloria delle gesta cantate nell'Iliade, della malinconica bellezza della propria terra e, quindi, alla composizione della lettera per Callia e all'azione annunciata alla fine ("adesso sono deciso, costi quel che costi!"<sup>156</sup>); l'ispirazione poetica, simultanea alla spinta verso l'azione politica, sembra magicamente infusa dall'arcipelago stesso, che il protagonista sta contemplando, come in un manifestarsi della natura stessa nella sua bellezza, nello splendore passato e nella decadenza presente, in un chiamare il suo massimo cantore come *genius loci* a destare il poeta dal suo sonno e dal suo silenzio per esortarlo all'azione. L'apparizione di Omero scuote e turba il giovane, mentre il vento del mare Egeo lo accarezza ("lieve e dolce come la mano carezzevole della mia Glicera, la fresca brezza del mattino sfiorava le mie guance"<sup>157</sup>); questa azione incrociata fa sì che la rilettura di un passo dell'Iliade, insieme, di nuovo, alla bellezza della sua terra, gli renda palese il senso di distanza da quelle gesta gloriose unitamente alla sensazione di vicinanza: gli eroi celebrati nei poemi altri non sono che i predecessori del protagonista, gli uomini che hanno calcato la sua stessa terra e che con il loro valore l'hanno resa grande. La "vergogna"<sup>158</sup> che coglie il poeta alla fine del frammento, e che motiva, in ultima istanza, l'annuncio finale dell'azione, è il risultato della convivenza di questi due sentimenti contrastanti: la distanza temporale da quella gloria con la vicinanza spaziale a quei luoghi, che fa esistere il rapporto con quel tempo in virtù di quei territori e che causa la spinta alla composizione poetica.

Ulteriori riferimenti alla potenza con cui il senso di distanza si manifesta sono rintracciabili nel *Thalia-Fragment*. Lo schema narrativo si differenzia da quello del frammento *An Kallias* e si configura, come ha notato Schadewaldt<sup>159</sup>, in una progressione di tre livelli, che ha il suo cominciamento nella ricerca di Iperione del legame amicale con Notara, prosegue con il suo innamoramento di Melite e culmina nella *Homerfeier*, ossia nella rivelazione di Omero e nella sua celebrazione insieme a quella della sacralità della terra greca. Il processo a tre stadi viene innescato, ancora una volta, dal "senso di un paradiso

---

<sup>156</sup> *Op. cit.*, p. 48.

<sup>157</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>158</sup> *Op. cit.*, p. 48.

<sup>159</sup> Cfr.. Wolfgang Schadewaldt, *Hölderlin und Homer*, in *Hölderlin Jahrbuch*, 1953, pp. 7-8.

perduto”<sup>160</sup>, dalla sensazione di decadimento accomunata a quella che Iperione e Bellarmino (il destinatario delle sue lettere) avevano provato di fronte alle rovine di Roma e che coglie ancora Iperione mentre contempla “l’onnipotenza della Natura”<sup>161</sup> nel fiorire della primavera. Se nei due livelli preliminari continuano a sussistere i bisogni e i dolori di cui la modernità è costellata, e la scissione da cui Iperione è tormentato trova solo parziale quiete nelle gioie dell’amicizia e dell’amore, ecco che nello stadio finale, quello della *Homerfeier*, avviene la riconciliazione, apparentemente definitiva, del poeta greco con il suo passato; tramite la presentificazione dei fasti antichi e la loro celebrazione, il legame con la terra spezzata dell’Ellade sembra essere ricomposto. I due livelli precedenti confluiscono armonicamente nel terzo (Notara e Melite sono presenti; anzi, è proprio Melite a officiare i festeggiamenti, risultando santificata ella stessa – “era come se stessi ascoltando la sacerdotessa di Dodona”<sup>162</sup> - e la natura stessa si rivela nel suo potere conciliatorio, unificante.

Ecco che la “richiamata indietro” (*Herbeiruf*) degli eroi dal passato infonde ai partecipanti al rito un “senso di libertà” (*Freigefühl*), un’ispirazione onnilaterale, in quanto non solo è segno di sopravvivenza del passato al presente, ma è anche la traccia della presenza della divinità nella natura, nel ricordo e nella celebrazione dei viventi, secondo uno schema che richiama la nozione platonica di *parusia*<sup>163</sup>. La dimensione dell’*Andenken*, della rammemorazione del passato glorioso che vive l’Iperione del *Fragment*, fa in modo che egli percepisca se stesso nella sua scissione, data non solo dalla sua finitezza e mortalità, ma dal suo anelare parossistico e insanabile all’armonia perduta, di cui Omero è simbolo, a quella felicità e bellezza destinate a non ripresentarsi, secondo la lezione schilleriana; proprio quando, tuttavia, tale dimensione rammemorante giunge al suo culmine massimo, nel momento, cioè, della celebrazione entusiastica del passato, quell’armonia perduta si manifesta ancora nell’esperienza della bellezza e nella sensazione di libertà che gli officianti provano, e si rivela immanente alla scissione

---

<sup>160</sup> Hölderlin, *Hyperion – Thalia Fragment* (1794), in *Sämtliche Werke, Zweiter Band*, cit., p. 56 (trad. mia).

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 57 (trad. mia).

<sup>162</sup> *Op. cit.*, p. 75 (trad. mia).

<sup>163</sup> Ossia, la nozione platonica di presenza dell’essenza ideale nelle cose.

del presente, tacitamente viva in ogni dolore finito e nello stesso, insanabile desiderio di ritorno all'unità originaria.

Le prospettive temporali si differenziano già nel *Thalia-Fragment*, appaiono già intersecate tra loro e ricalcano le dinamiche evidenziate negli scritti critici; la visione rammemorante, di ricorso all'indietro, è avvolta da quella della presenza della divinità, della ricomposizione unitaria e, quindi, del *Seyn* come idea regolativa, che sopravvive alla finitezza della molteplicità e che, nel momento finale, caratterizza il mondo delle esistenze particolari come natura *vivente*. Nella *Begeisterung*, che Omero infonde, non si rivela la possibilità di una riconciliazione tra Io e Non-Io, tra soggetto e oggetto, tra materia e forma; a ben vedere, nella celebrazione del poeta si scopre la persistenza di un'eterna conciliazione tra tutte le componenti, e si realizza la ricongiunzione delle dimensioni temporali che Iperione vive (e che ha percepito, finora, come realtà della sua propria scissione) fino a che esse appaiano indivisibili.

Al termine della *Homerfeier*, Iperione è diventato un altro<sup>164</sup>; il mondo stesso è diventato più sacro, ma ancora più colmo di misteri<sup>165</sup>, e il senso dell'intero percorso si riporta all'eterno cercare che muove ogni vita<sup>166</sup>. Omero, tramite cui avviene la rivelazione della riconciliazione, si configura qui come colui che "tutto sa", che riesce ad abbracciare nel suo canto tutte le realtà, poiché è "veggente (*Seher*) non solo di ciò che è stato in passato, ma anche profeta di ciò che esiste (*Seher des Seienden*), che esisterà e che è esistito [...]. Adesso egli vede non solo [...]ciò che esiste, ma vede l'Essere stesso (*Sein*)"<sup>167</sup>: solo chi canta la molteplicità e le dissonanze del mondo può vedere sorgere il *Seyn* come principio regolativo, ed ecco che, ancora una volta, è il solo poeta-filosofo che può avvicinarsi all'Essere, e che ha il compito di "fondare ciò che resta".<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 76.

<sup>165</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 81.

<sup>166</sup> *Ibidem*: „*Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles*” (“Ciò che siamo, non è nulla; ciò che cerchiamo, è tutto”).

<sup>167</sup> Schadewaldt, *Hölderlin und Homer, cit.*, p. 18 (trad. mia).

<sup>168</sup> Cfr. l'ultimo verso del celebre inno del 1803-5 *Andenken*: „*Was bleibt aber, stiften die Dichter*.”, trad. di Vigolo, “Ma ciò che resta fondano i poeti.”, in Hölderlin, *Poesie, cit.*, pp. 236-7.



#### 1.4.2. *La vollendete Fassung*

Il gioco di prospettive temporali rintracciabile nel frammento del '94 confluisce nella stesura completa del romanzo, diventando il suo tratto più distintivo. Il primo libro della prima parte si apre con un riferimento diretto al senso di distanza dall'ideale perduto della grecità, ed è di nuovo la bellezza del paesaggio che costituisce la motivazione principale alla composizione delle lettere che Iperione invia a Bellarmino; come nell'estratto *An Kallias*, anche qui l'armonico splendore della Grecia sembra un invito a considerare quanto sia lontano il tempo in cui quella terra era gloriosa e si traduce per il protagonista nell'amaro senso di vergogna e di impotenza di chi è condannato a vivere in un tempo di scissioni e disarmonie. La "carezza" del vento che proviene dall'istmo sulle guance del poeta e la presentificazione di Omero con il suo invito all'azione sembrano, tuttavia, dimenticati per Hölderlin: l'Iperione della stesura finale non viene incitato ad agire perché, come rivela a Bellarmino nella sua prima lettera, già ha agito, già ha tentato di riportare il *Vaterland* ai suoi antichi fasti e già ha fallito la sua impresa.

Così, lo splendore dell'"amato suolo natio suscita in me [Iperione] gioia e dolore"<sup>169</sup>, la gioia data dalla contemplazione della bellezza della natura e il dolore che contrassegna il destino di ogni uomo moderno, imprigionato in un presente di miseria e relegato dalla storia stessa nel limbo dell'inazione<sup>170</sup>; la gioia è, in altre parole, frutto dell'eternità della bellezza che sopravvive nelle forme sensibili, del sentore della divinità e dell'unità del tutto che si può cogliere solo nella contemplazione della natura, mentre il dolore contrassegna la dimensione del divenire storico, dell'allontanamento dall'ideale di conciliazione armonica e dell'ineluttabilità del trapassare di un'epoca in un'altra. Il contrasto tra le due dimensioni contrapposte emerge già dalla prima lettera del romanzo: essa affianca alle idilliache immagini della magnificenza del paesaggio quelle tetre della trista

---

<sup>169</sup> Hölderlin, *Hyperion (vollendete Fassung)* (1799), trad. di Amoretti, *Iperione*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 27.

<sup>170</sup> Cfr. Lawrence Ryan, *Hölderlins „Hyperion“. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart 1965, p. 59.

impotenza (“il grido dello sciacallo che scioglie fra le macerie dell’antichità il suo selvaggio canto funebre mi strappa, spaventandomi, ai miei sogni”<sup>171</sup>) e detta anche il tono della lettera seguente, fino alla terza, quando, finalmente, Iperione, sotto sollecitazione di Bellarmino, inizia a raccontare la sua storia.

Già questo espediente rivela che l’intreccio di dimensioni temporali risulta, nella stesura definitiva, molto più complicato rispetto alle precedenti; se, infatti, è l’attrito tra la prospettiva del divenire storico e quella dell’eternità della *All-Einheit* a definire il presente della composizione poetica e a motivare la decisione del protagonista di “parlare di sé”<sup>172</sup>, ecco che la stessa decisione di ripercorrere la propria vita tramite le lettere conduce nuovamente la narrazione indietro, in un passato che tende, a sua volta, al passato lontano dell’antichità perduta e che sembra, solo a primo impatto, negare al racconto la dimensione presente. Se così fosse, la dimensione rammemorante di *Hyperion* risulterebbe un mero espediente per giustificare l’anelare al passato perduto e per sostare nell’ebbrezza dell’illusione di poterlo riportare in vita, obliando, tramite il racconto, i dolori della condizione presente, e avrebbe il semplice valore di contrapporre ad un tempo armonioso e idilliaco un altro, caratterizzato solo da sofferenze e disgregazioni; in altre parole, interpretare il ricorso alla narrazione rammemorante come una sospensione o, peggio, come un’elisione della dimensione temporale del presente dallo scenario del romanzo implicherebbe una comprensione fin troppo semplicistica dell’intreccio che sta alla base e che costituisce la motivazione più profonda di *Hyperion*, e non consentirebbe di intendere il significato profondo del ricorso alla ricordanza e al richiamo del protagonista alla sua esperienza vissuta.

Che l’operazione di richiamo degli eventi passati non assuma mai per Iperione la forma di un sostare illusorio nel passato né, tantomeno, di una sorta di sogno cosciente, si rende evidente già alla fine della seconda lettera, quando egli scrive a Bellarmino che “un dio è l’uomo quando sogna, un mendicante quando riflette [*nachdenkt*]<sup>173</sup>” e, quando l’estasi si è dileguata, si ritrova come un figlio fuorviato che il padre cacciò via di casa e contempla i miseri centesimi che la pietà

---

<sup>171</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 27.

<sup>172</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>173</sup> Il verbo tedesco può suggerire il senso di “guardare indietro col pensiero”, in quanto si compone della radice *denken*, “pensare”, e della particella *nach*, “guardare verso qualcosa” o “indietro”.

gli ha dato per il suo cammino”<sup>174</sup>, cioè nel passo in cui viene indicata l’effettiva valenza del racconto rammemorante. Il ricorso al passato non è che una riflessione su di sé, un volgersi ragionato agli eventi che hanno costellato il proprio vissuto e una sistemazione cosciente della propria storia con gli occhi del presente, che serva a trovare il fondamento del proprio vivere attuale e che ha, dunque, nel presente la propria motivazione più profonda. Il senso di *Hyperion* si rivela, fin dalle prime pagine, il ripercorrere consapevole del pensiero la sua propria storia; e, proprio in quanto orientamento della riflessione verso un passato prossimo, ma con l’intenzione di comprendere il presente, tale ricorso al racconto rammemorante va compreso, da una parte, come il pensiero “di una riflessione sul rapportarsi con il sé fino a qui, dall’altra come quello dei modi di esperienza della vita, tramite cui esso si confronta o si confonde con il mondo e con le sue vie”<sup>175</sup>.

Questo significa che il ricordo della propria storia non può comporsi di una sequela disordinata di eventi, ma deve configurarsi come il ripercorrere autocosciente la propria esperienza, che potremmo identificare con quell’*Erfahren* trascinate e intenso che tanto ricorda il viaggiare (*Fahren*) e che Heidegger distinguerà dal più piatto e lineare *Erleben*, con il “tornare in sé” della *Reflexion* di fichtiana memoria e, infine, con l’eccentricità di quella traiettoria, di quell’oscillare irregolare tra ideali contrapposti, che è la vita umana. Naturalmente, fare di se stesso e della propria vita l’oggetto della propria riflessione significa, per Iperione, affrontare il fatto che quello di una ricordanza siffatta è esso stesso un percorso autonomo, in cui si sperimentano, tra le altre cose, anche la possibilità di dimenticare se stessi, quella dell’incapacità di accettare fino in fondo l’eccentricità della propria traiettoria unitamente alla certezza che la continuità del percorso esperienziale e di quello rammemorante rende impossibile ogni asetticità e scientificità del racconto.

Il viaggio che Iperione compie all’interno dei propri ricordi non è solamente un tentativo di ricostruzione della propria storia volto a sanare il bisogno di definire se stesso e il proprio presente (è proprio questo il bisogno che rende l’uomo che riflette un “mendicante”), non già unicamente un secondo esperire quello che ha costellato il suo passato, ma, più propriamente, si rivela coincidente con quella “via pratica” (che Hölderlin contrapponeva, nelle sue lettere, a quella teoretica) di intendere il proprio procedere verso il *Seyn* regolatore

---

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, cit., p. 615 (trad. mia).

e il simultaneo tornare in se stessi. Solo descrivere il cammino dentro se stesso a un destinatario muto può costruire il presente di Iperione e far sì che egli cerchi di scoprire il senso del suo procedere, l'obiettivo del suo affannarsi, il fondamento della sua coscienza.

All'inizio del romanzo, Iperione è solo nel suo bisogno di trovare se stesso, “un uomo finito impelagato in un mondo più grande, che non ha nel soggetto il suo centro”<sup>176</sup>, perso di fronte all'incomprensibilità degli enigmi del mondo e nella paura di non trovarsi, gettato nel bisogno di vivere quell'eterna unificazione in cui sopravvive la divinità e di cui l'armonia della natura è traccia, animato dal solo bisogno di dimenticare di nuovo se stesso per ricongiungersi all'unità equilibrata del tutto e, dunque, eremita nel senso più autentico. La solitudine di partenza, l'essere perso in un mondo sconfinato e indecifrabile e il suo “senso di vicinanza al ‘buon padre celeste’”<sup>177</sup> sono elementi di un quadro che ricorda quello che Iperione dipinge descrivendo la sua uscita dalla serenità dell'infanzia, ma privati dell'entusiasmo e dell'ansia di scoperta di chi si appresta alla vita e all'azione e densi del bisogno di ritrovare quella spinta ad agire che i fallimenti sembrano avergli fatto perdere.

All'inizio e durante l'intero viaggio che il protagonista compie all'interno di se stesso, in cui il *Nachdenken* rende chiaro il percorso che ha compiuto, egli scopre che ogni spaesamento succede a un appagamento, che la disperazione lo ha sempre colto in seguito a una totale, ma effimera, sensazione di completo adempimento ed equilibrio di ogni elemento che componeva una fase della vita; ciclicamente, Iperione sente di essere tutt'uno con il suo mondo e con la natura, con cadenza precisa percepisce che quell'ideale di riconciliazione e di liberazione dalla *Beschränkung* delle “dissonanze del mondo” è a lui vicino, e sempre ciclicamente vede questa illusione sgretolarsi, il suo mondo finire, ritrovandosi a doverlo ricostruire. Nel romanzo, più volte compare la *intellektuelle Anschauung*, l'intima unificazione di soggetto e oggetto di *Urtheil und Seyn*, che vale come traccia della presenza eterna della divinità del *Seyn* nella limitazione del divenire e, quindi, come segno del suo valore regolativo, ma che testimonia anche il fatto che l'avvicinamento dell'individuo a tale ideale è, come quella unificazione, parziale, effimero, quasi illusorio, che la connessione di Iperione con il *Sonnengott* esiste solo come eterno processo, e che la sua stessa ricerca può prendere forma

---

<sup>176</sup> Ryan, *op. cit.*, p. 72 (trad. mia).

<sup>177</sup> *Ibidem* (trad. mia).

solo in quella iperbolica *unendliche Annäherung* di cui Hölderlin aveva scritto a Schiller<sup>178</sup>. La disperazione che accompagna la caduta di ogni mondo, che ristabilisce le dissonanze e le delimitazioni delle cose e che dissipa ogni illusione di essere finalmente approdato al *Seyn* insegna a Iperione, ogni volta, a sostare nella finitezza e a cantarla, a ricreare il senso del suo agire dopo averlo perso, a passare da una *Lebenstendenz* all'altra ricostruendo se stesso e la sua missione. Così, la tendenza di Iperione-giovinetto, sperso nel mondo e, insieme, signore della sua Timo, a guadagnare l'infinità, si scontra con quella del maestro Adamas e determina la decisione di partire verso Smirne; così, l'incontro con Alabanda si tradurrà in una nuova forma dello stesso anelare all'indefinito, e allo stesso modo l'amore di Diotima ridefinirà la missione di Iperione, riconoscendola in quella dell'educazione del popolo greco, e lo metterà di fronte a ulteriori conformazioni dello stesso conflitto tra l'impulso alla delimitazione e quello all'infinità e alla libertà, che muove anche le altre fasi della sua vita.

La scoperta che Iperione fa scrivendo di se stesso non consiste, dunque, soltanto nell'andamento delle tendenze che hanno definito il cammino della sua vita, e non si configura unicamente nella riflessione sulle sue proprie vicende e sul suo obiettivo finale; nella seconda esperienza che fa della sua vita, l'autore delle lettere a Bellarmino comprende che anche i personaggi di cui si è circondato sono espressioni di diverse *Lebenstendenzen* e che il mondo delle interazioni, delle contaminazioni delle diverse tendenze vitali non è affatto contrapposto al mondo naturale ma, piuttosto, è da questo contenuto e abbracciato.

È grazie alla scoperta dei legami d'amicizia e d'amore e della gravidanza dell'influenza che il mondo delle relazioni ha sulla costruzione di se stesso che Iperione comprende quale posto occupi l'organizzazione dello spirito umano nella totalità, e che si avvia a concepire che questa “non si oppone immediatamente alla totalità della natura, né si leva estaticamente al di sopra di questa, ma entrambi sono da concepire in un rapporto di azione reciproca: si perviene, dunque, ad una sorta di ‘mondo nel mondo’, a una ‘organizzazione’ dello ‘Spirito’, che è subordinato alla più alta, a questo incrociante totalità della natura”<sup>179</sup>. Si può, dunque, convenire con Ryan che solo il fatto che questo

---

<sup>178</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.1.

<sup>179</sup> Ryan, *op. cit.*, p. 82 (trad. mia).

“mondo nel mondo”, in cui ha sede la relazione reciproca delle tendenze umane fra loro, abbia la sua più profonda origine nella totalità della natura può assicurare l'eccentricità della traiettoria di ogni vita umana, prima che di quella di Iperione; se, infatti, quando sostiamo nel mondo centrato esclusivamente nello “Spirito” dell'uomo, in cui regnano le dissonanze e la percezione della limitazione degli impulsi particolari tra di loro e in cui la prospettiva di una libertà assoluta sembra irrealizzabile, la prospettiva che assumiamo non può dirsi eccentrica, in quanto rinunciamo alla *All-Einheit* per sostare nelle differenze, è, allora, soltanto il nostro rientro nella prospettiva dell'universalità e della totalità, tramite le fulminee intuizioni intellettuali, che può ricondurci verso la nostra origine e il nostro fondamento.

È questo il senso ultimo dell'ormai noto movimento “a spirale” della filosofia hölderliniana, e ciò che, in ultima istanza, restituisce senso alla universalità proprio a partire dalla particolarità, proteggendosi dal pericolo di un assoluto vuoto, indifferente alla molteplicità e alle sue differenze, grazie a una sorta di “riassetto prospettico della natura”<sup>180</sup>. Allo stesso modo, l'andamento irregolare, intervallato da punti di quiete (*Ruhepunkten*<sup>181</sup>) solo momentanei porta a riaffermare l'impossibilità di una rivelazione totale in favore della *unendliche Annäherung*, allontana la filosofia e la poesia dal pericolo di postulare un modello di inattività e compiutezza perenne e si configura come la mira dell'intero progetto di *Hyperion*.

Il sentore di cui Iperione scrive nella sesta lettera del primo libro, la stessa in cui ripercorre la sua sosta a Melete, terra natia di Omero - “la regione dalla quale ero salito giaceva intorno a me come un mare: tutta piena di giovinezza e di vita: tutto un celestiale e infinito gioco di colori con il quale la primavera salutava il mio cuore e, come il sole del cielo si ritrovava nel multiforme mutare della luce, così il mio spirito si riconosceva nella pienezza della vita che lo circondava e che lo assaliva da ogni lato”<sup>182</sup> - ossia il senso di riconoscimento della complessità del proprio spirito nella grande unità della natura, che tutto contiene e vivifica, è lo stesso sentore che anima la finale intuizione dell'organicità del Tutto nell'ultima lettera dell'ultimo libro, “gli uomini si staccano da te come frutti marci, lasciali morire: ritornano alla tua radice e io, o albero della vita, che io possa

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, p. 81 (trad. mia).

<sup>181</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 82.

<sup>182</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 42.

rinverdire con te e allietare intorno alle tue cime con tutti i rami carichi di gemme! Dolcemente e intimamente, perché siamo tutti germogliati dall'aureo granello di seme!"<sup>183</sup>. La comunanza dell'origine dei due mondi e la loro convivenza armonica fa in modo che Iperione si volga a quel fondamento comune, e che faccia dell'origine del tutto anche il senso, il principio regolativo del suo anelare; sottesa all'intera ricerca sopravvive, tuttavia, anche la certezza dell'impenetrabilità del suo senso ultimo, della dimensione momentanea e fuggevole di quei *Rubepunkten*, che pure comunicano l'esistenza di quella universale connessione che si cerca. È per questo che il risultato finale della ricerca di Iperione è la ricerca stessa, è il "*So dacht ich. Nächstens mehr*"<sup>184</sup> che rivela che persino l'ultima intuizione intellettuale non è che l'ennesimo punto di quiete dagli affanni delle dissonanze del mondo, e che la storia che si è raccontata, in un certo senso, non è compiuta. La dimensione temporale che la fine del romanzo lascia intravedere è, dunque, quella del futuro, in quanto la rammemorazione stessa mira a costruire quello che Iperione sarà, le nuove *Lebenstendenzen* che assumerà, i mondi che costruirà, dopo la fine della storia che ha deciso di narrare.

Il linguaggio con cui Hölderlin/Iperione ripete la sua esperienza di tali *Rubepunkten* e, dunque, rivive la sensazione di riconciliazione con l'unità originaria è, con Ryan, un linguaggio del coinvolgimento (*Beteiligung*)<sup>185</sup>; la ripetizione dell'*Erfahren* dell'intuizione intellettuale, che avviene attraverso le lettere, provoca una nuova commozione nell'Iperione che scrive, e tale commozione è diretta conseguenza di quella gratitudine (*Dankbarkeit*) per l'armonica co-originarietà del tutto che, per Henrich, è, insieme alla *Erinnerung*, una delle due esperienze fondative della vita autocosciente<sup>186</sup>. L'esperienza della contemplazione della bellezza naturale, in ultima istanza, comunica a Iperione che esiste un'origine comune, pur impenetrabile, che dà senso alla finitezza e alle delimitazioni; riprendendo lo schema leibniziano degli inni tubinghesi<sup>187</sup>, secondo cui la bellezza era corrispondenza dell'armonia del cosmo e aveva, pertanto, valenza epistemologica, Hölderlin conferisce all'esperienza estetica un ruolo cruciale nel

---

<sup>183</sup> *Op. cit.*, p. 178.

<sup>184</sup> *Op. cit.*, p. 178: "Così pensavo. Presto, di più."

<sup>185</sup> Cfr. Ryan, *op. cit.*, pp. 59 e sg.

<sup>186</sup> Cfr. Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, cit., pp. 615 e sg.

<sup>187</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 266 e sg.

volgersi eccentrico al *Seyn*. È nell'estasi di chi contempla l'armonica coappartenenza di ogni cosa che emerge l'intuizione del percorso iperbolico della ricerca; soltanto il sapere estetico può pervenire alla svolta che cambia la direzione di quel cammino "a spirale" e che scaglia l'io verso il suo fondamento, dando origine al sentimento di gratitudine che tinge ogni intuizione intellettuale e ogni godimento del bello sensibile. Anche da questo deriva, a ben vedere, la mancanza di una *Homerfeier* nell'ultima stesura di *Hyperion*; non è più necessario richiamare la presenza di un *genius loci* per comunicare l'eternità e l'immanenza del principio vivificante, poiché è la bellezza stessa che ne è traccia e che sopravvive in tutte le dissonanze del mondo, noncurante della distanza dal tempo in cui la grandezza degli uomini le corrispondeva.

Dalla coscienza di questa eterna persistenza del principio vivificante nella finitezza scaturisce la gratitudine, grazie a questa procede la traiettoria eccentrica verso il *Seyn*, solo in virtù di questa viene mantenuto ed esaltato il legame verso il mondo, la più alta condizione di possibilità del poetare; ancora una volta, si rintraccia nella natura, nel luogo in cui il principio vivificante emerge come *Schönheit* e che abbraccia il mondo degli uomini, il teatro privilegiato di tutto il percorso verso il fondamento della coscienza e il principio della creazione poetica. Nella "visione prospettica" della natura, infatti, Hölderlin riesce ad inglobare sia la necessità della via pratica e del suo avvicinamento iperbolico al principio primo con il rifiuto netto di ogni esasperato soggettivismo filosofico; ogni opposizione tra io e mondo, tra soggetto e oggetto, è superata nella filosofia della *Vereinigung*, nell'affermazione dell'unità del tutto solo in virtù delle sue differenze e nella negazione radicale di ogni supremazia del soggetto sul mondo in cui è immerso.

Se è vero, infine, con Schadewaldt<sup>188</sup>, che il romanzo del coinvolgimento, della *Erinnerung* e della *Dankbarkeit*, si allontana dal paradigma dell'*epos* per avvicinarsi a quello della *confessio* e del *Bildungsroman*, allora la lingua in cui è scritto si configura, in ultima istanza, come lingua della parabola; con questo non si intende affatto conferire alle ardue metafore hölderliniane un valore di guarnizione stilistica né, tantomeno, si cerca di suggerire che esse si compongano di semplici accostamenti originali. Al contrario, il discorso parabolico incarna perfettamente quell'anelare alla *All-Einbeit* e riproduce nel linguaggio quel movimento di entusiasmo e trasporto per la bellezza naturale; la natura vive

---

<sup>188</sup> Cfr. Schadewaldt, *op. cit.*, pp. 34 e sg.



all'interno dello stesso linguaggio del Hölderlin di *Hyperion* perché non potrebbe essere altrimenti, e le stesse parole di Iperione uniscono il mondo degli uomini a quello dei fenomeni per dimostrare che non sono mai stati scissi fino in fondo e per testimoniare nella sua lingua la sua missione di *Erzieher des Volks*<sup>189</sup>. Se una lingua così concepita riesce a realizzare l'intima riconciliazione, che è direttiva di tutto il percorso hölderliniano finora descritto, è soltanto grazie al fatto che la parabola riesce a mantenere l'incomprensibilità dell'enigma del *Seyn*, componendosi di accostamenti che suggeriscono l'esistenza di una totale riunificazione senza, tuttavia, mai svelarla. Hölderlin sembra, a mio avviso, aver compreso la pericolosità di svelare "l'eterno geroglifico"<sup>190</sup> che troviamo nel nostro rapportarci al mondo, agli altri, a noi stessi, che solo consente l'esistenza della poesia e ci restituisce la nostra umanità. Quella incomprensibilità che si annida nella parola, e che va preservata, secondo il Friedrich Schlegel che, poco tempo dopo, scriverà su *Athenäum* della necessità di aumentare lo iato tra ragione e non ragione<sup>191</sup> è la stessa che si annida dietro l'enigmatico parlare per parabole in *Hyperion*.

Il rischio, che Schlegel esprimerà nel 1800, "che il mondo intero diventasse totalmente comprensibile"<sup>192</sup> è lo stesso da cui il nostro autore protegge il suo romanzo nella sua ultima pagina, quando, con il "*so dacht ich*" di Iperione, trattiene il suo protagonista dal trovare ciò che cerca, e pone come obiettivo del romanzo il poetare stesso. L'incomprensibilità di Hölderlin assicura l'esistenza del senso dell'unità del tutto, ma, soprattutto, afferma una filosofia dell'azione, dell'apertura, della possibilità. Il permanere del geroglifico, in ultima istanza, rende il poeta in grado di restare ancorato all'esistenza, ma di vivificarla, secondo l'enigmatica direttiva del *Seyn*: "Simili ai dissidi degli amanti sono le dissonanze del

---

<sup>189</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 49-50: „So bietet sich die Sprache des Hyperion wie eine lebendige Hecke dem Auge dar, in deren ausschwingendem und dann wieder in sich selbst zurückkehrendem Rankenwerk schlichtere wie prächtigere Blüten stehen und in einer natürlich-gesetzmäßigen Verteilung das exzentrische Gewirr des Ganzen wohlthätig durchmustern“ (“così, la lingua di *Hyperion* si presenta come un angolo vivente, i cui i racemi, che spiccano il volo e poi tornano in sé, stanno come i rigogli più dimessi e, insieme, più sontuosi ed esaminano beneficamente in una ripartizione fondata sulla natura il groviglio eccentrico del Tutto”, trad. mia).

<sup>190</sup> Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit* (1800), trad. di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi, Donatella Mazza, *Sull'incomprensibilità, in Athenäum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2009, p. 918.

<sup>191</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 925.

<sup>192</sup> *Op. cit.*, p. 924.

mondo, conciliazione è entro la discordia stessa e tutto ciò che è separato si ricongiunge. Partono dal cuore e ritornano al cuore le vene e tutto è un'unica, eterna, ardente vita. Così pensavo. Presto, di più.”<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 178.

## II

### *L'insinuarsi del concetto di tragico in quello di natura da Hyperion ai primi scritti preparatori del 'Tod des Empedokles*

*“Profonda magia è saper trar il contrario dopo aver trovato il punto de l'unione”  
(Giordano Bruno)<sup>194</sup>*

#### *2.1. Passaggio alla tragedia? Nuclei tragici in Hyperion*

La concezione della natura e dei suoi rapporti con la vita umana che Hölderlin dipana in *Hyperion* risulta, come si è visto, da un complesso di interrogativi e quesiti scaturito dall'intenso dialogo e con i grandi filosofi del passato e con i problemi del proprio tempo. L'incrociarsi di motivazioni storiche (quale l'esame della crisi della modernità e del senso di distanza dall'età d'oro della grecità attica), etiche ed epistemologiche (quale la tensione verso il principio regolatore *Seyn* come avvicinamento infinito, stimolo all'azione e spinta alla ricerca) religiose e politiche (quale la contemplazione della possibilità di un culto razionale e sentimentale insieme, capace di costruire la fratellanza umana e di fondarsi sull'amore che lega la comunità), dà vita, in *Hyperion*, a un articolato

---

<sup>194</sup> Giordano Bruno, *Dialoghi italiani* (1585), a cura di G. Gentile e G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985, p. 340.

tentativo di conciliazione delle differenze e dei contrasti del mondo nell'ampia prospettiva che si è tentato di delineare nel capitolo precedente.

Il fondamento più profondo di tale visione, che mira ad essere onnicomprensiva senza per questo risultare sistematica, è stato rintracciato nel concetto di natura: l'attenzione a tale concetto, scaturita dall'insieme di interrogativi, necessità e influssi filosofici che sono stati il motore della prima filosofia hölderliniana, si è rivelata una costante del percorso che il nostro autore ha condotto fino alla produzione del suo primo e unico romanzo ed è risultata, dunque, una sorta di linea direttrice del formarsi della sua prima filosofia, il polo intorno a cui il suo pensiero ha gravitato. Nelle pagine seguenti si tenterà di dimostrare che, pur se con importanti differenze, questo vale anche per l'Hölderlin successivo, che elabora la sua concezione tragica proprio a partire dal problema della natura e dal suo intersecarsi con quello estetico, mantenendolo l'estremo a cui la sua filosofia, così come la sua poetologia, deve, in qualche modo, rimanere ancorata.

Se le cose stanno così, la nostra analisi non può, allora, prescindere dal ricercare gli aspetti interni e fondativi della concezione alla base di *Hyperion* che Hölderlin mette in discussione, rielabora e converte nei motori del suo volgersi al dramma tragico e della sua fascinazione per la figura del presocratico Empedocle. È, inoltre, noto che l'interesse del nostro autore verso la forma tragica e la sua spinta a comporre una tragedia sorsero simultaneamente agli ultimi tentativi di stesura di *Hyperion* e, pertanto, va da sé che molte delle condizioni filosofiche dell'approdo di Hölderlin al concetto di tragico vanno ricercate proprio nel suo primo e unico romanzo<sup>195</sup>: lo scaturire delle contraddizioni che motivano la sua concezione di tragico e che pervadono le stesure incompiute del *Tod des Empedokles* ha, infatti, la sua origine più autentica proprio nella scoperta della complessità di alcuni dei pilastri filosofici su cui il romanzo si basava, nella scelta conseguente di portarli all'estremo e di trasformarli, infine, nei conflitti che rendono possibile la vicenda di Empedocle, il suo atto di *hybris* e la sua morte.

---

<sup>195</sup> Una tesi simile viene espressa anche da Andrea Mecacci in *Hölderlin e i greci*, Pendragon, Bologna 2002, pp. 141 e sg.

### 2.1.1. L'Hen kai Pan! e la "grande parola di Eraclito": divenire e unità del Tutto.

Come si è tentato di evidenziare nel corso del capitolo precedente, il pensiero della *All-Einheit* risulta, in *Hyperion*, il fondamento del sostanziale andamento diveniente del mondo. Sebbene, infatti, la sensazione di comunione totale con la natura e il mondo, il parziale appagamento della tensione infinita verso l'idea regolativa del *Seyn* che Iperione esperisce nelle brevi intuizioni intellettuali appaiano inizialmente come fatti lontani dalla finitezza disarmonica delle vicende umane, e sebbene, dunque, il sentimento di concordia universale parrebbe connotato da un'atemporalità e un'eternità che sono ben lontane dalla traiettoria frenetica e irregolare che la vita di un individuo disegna, attraversando dolori e gioie e sperimentando quotidianamente la sua mortalità e finitezza, il fine ultimo del romanzo si presenta come il deciso pronunciarsi contro una opposizione del genere e come la risoluta affermazione della cooriginarietà di conciliazione e dissonanze, di mondo degli uomini e mondo della natura, di finitezza e infinitezza.

Affermare, come fa Iperione alla fine della lettera che chiude il romanzo, che "conciliazione è entro la discordia stessa"<sup>196</sup> significa pronunciarsi contro una visione statica e atemporale del fondamento della coscienza poiché solo sostando nella finitezza delle "dissonanze del mondo"<sup>197</sup> è possibile sfiorare l'unità del tutto, in quanto il tutto è, in ultima istanza, composto proprio da un insieme di dissonanze; appare, dunque, chiaro che raffigurare il mondo come insieme organico e armonioso di parti non può significare, per Hölderlin, mettere in piedi un sistema ingenuo, dimentico della violenza della contrapposizione delle parti in favore di un vuoto ideale di armonia universale, ma vuol dire, al contrario, costruire il principio di unitarietà del tutto proprio sulla base dei contrasti che animano le sue parti, *in primis* della loro caducità e mortalità. Iperione, con la pratica del suo racconto rammemorante, sperimenta l'intima parentela tra il particolare delle tendenze di vita, dei tratti determinati della traiettoria eccentrica

---

<sup>196</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 178.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

che la sua storia ha designato, ma prima di tutto svela l'intima connessione tra la prospettiva della continua trasformazione motrice del mondo con le sue dissonanze e quella dell'eternità dell'intangibile *Seyn*, dell'enigma, impossibile da afferrare, della *All-Einheit*<sup>198</sup>, dell'eterno fondamento e garante di tale unità.

La scoperta della connessione inscindibile tra le due dimensioni non deve, a mio avviso, essere considerata solo come il punto d'arrivo del percorso descritto in *Hyperion* né, tantomeno, come il postulato risolutivo e conclusivo di una irenica filosofia della conciliazione; piuttosto, quello che Iperione pare indicare alla chiusura del romanzo della sua vita sembra, a ben vedere, il nucleo di una molteplicità di problemi tutt'altro che esauriti nel romanzo, nonché la prima tappa del processo che porterà Hölderlin alla sua concezione del tragico. Se, infatti, il principio della *All-Einheit* esiste solo in virtù della divergenza delle parti e se tale unità dipende esclusivamente dalla molteplicità, allora l'eternità di tale principio, che funge da presupposto regolatore e fondamento di tutto il vivente, ha luogo solo in quanto regola la perenne mortalità, il continuo decadimento, la costante rovina delle parti che animano il suo mondo; l'inesorabilità della legge di successione e l'ineluttabilità del divenire si rivela, dunque, come la più autentica delle manifestazioni dell'infinito nel finito e come la traccia più tangibile, insieme a quella della bellezza che Iperione contempla negli sporadici *Ruhpunkten*, dell'unità di tutte le cose.

Il protagonista del romanzo hölderliniano scorge l'imponente meccanismo dell'eternità del divenire solo alla fine, poiché comprende i suoi stessi dolori e le sue stesse perdite come parti di quell'infinito sviluppo e sembra intravedere che “in quanto l'eterno entra nel processo temporale, la sua apparizione cade in balia del dolore e dell'effimero [...] e poiché l'uomo si scinde nel molteplice, la lotta delle forze singole assurge a forma di vita”<sup>199</sup>. Questo significa che postulare l'unità del tutto implica sì la “bellezza del mondo [...] con la [sua] eterna giovinezza”<sup>200</sup>, conduce certamente alla contemplazione estatica dell'armonica connessione di tutto ciò che è vivente, ma si fonda anche e soprattutto sulla legge della caducità e della successione dello stesso elemento vivente, pur interconnesso e rilucente nel suo splendore: in breve, per Hölderlin

---

<sup>198</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 177: “O amata parola da una sacra bocca' esclamai, appena fui di nuovo desto, 'amato enigma, ti comprendo?'”.

<sup>199</sup> Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung (Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin)* (1906), tr. a cura di N. Accolti Gil Vitale, *Esperienza vissuta e poesia*, il Melangolo, Genova 1999, p. 413.

<sup>200</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 178.

enunciare la *All-Einheit* significa scoprire, all'interno dello stesso nesso di bellezza e temporalità, l'inquietante necessità della morte. Appare ora chiaro che in *Hyperion* è contenuta una filosofia tutt'altro che ingenua e che il concetto di *Vereinigung* assume, in quest'ottica, contorni quanto mai labili, apparendo finalmente adombrato da una forte sfumatura luttuosa che, presto, s'imparerà a definire tragica; da ciò consegue direttamente che il primo nucleo di problemi che daranno luogo alla formulazione dei concetti di fondo del progetto incompiuto dell'*Empedokles* si annida già nella stesura di *Hyperion*, collocandosi in stretta continuità con l'istanza panteistica del “sostare nel finito”<sup>201</sup> che il nostro autore esprimeva già nello scritto critico *Zu Jacobis* e, quindi, con l'attenzione del nostro autore per il concetto di natura.

Il primo luogo in cui è suggerita la parentela tra l'idea di *All-Einheit* e la legge di successione e caducità del finito all'interno del progetto di *Hyperion* è, senza dubbio, la già analizzata prefazione alla penultima stesura. La traiettoria eccentrica della vita umana è ivi descritta, come già notato<sup>202</sup>, secondo il movimento della perdita della “beata unitezza” dell'essere<sup>203</sup> e del conseguente tentativo di riconciliazione con il mondo e di faticoso processo di riconquista della comunione con il tutto “attraverso noi stessi”; l'essere organico e in sé conchiuso è l'irraggiungibile obiettivo di ogni vita e di ogni ricerca e ne è, insieme, primo presupposto e fondamento, prova inconfutabile della coappartenenza di *Menschheit* e *Natur*, stimolo perenne alla ricomposizione. La dinamica descritta in *Urtheil und Seyn* è, dunque, riproposta in questa sede nella misura in cui viene ribadita l'invulnerabilità del *Seyn* insieme alla tensione verso di esso, che segue al violento distacco dal pacifico tutto in cui ogni cosa ha la sua origine.

Nel ripercorrere la dinamica suddetta, il nostro autore ricorre alla locuzione *Hen kai Pan*.<sup>204</sup> che è non solo, come è apparso chiaro a una prima lettura, evidente riferimento al carteggio tra Lessing e Jacobi, alla filosofia spinoziana e, più in generale, al dibattito del *Pantheismusstreit*, ma, soprattutto, una traccia dell'attenzione per la dottrina di alcuni presocratici nell'ambiente filosofico

---

<sup>201</sup> Cfr. *infra*, par. 1.2.1.

<sup>202</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.1.

<sup>203</sup> Hölderlin, *Prefazione alla penultima stesura di Iperione* in *Scritti di estetica*, cit., p. 58.

<sup>204</sup> Cfr. *ibidem*: “Ci separiamo con violenza dal pacifico *Ev kai Pav* del mondo per ricostituirlo attraverso noi stessi”.

tedesco della seconda metà del settecento. Come ha evidenziato Baeumer<sup>205</sup>, il concetto di *Ein und Alles*, che è uno dei cardini delle argomentazioni panteistiche post-kantiane, risulta sì da un complesso di influenze spinoziane, leibniziane e neoplatoniche, ma consegue pure dalla reinterpretazione dei postulati contenuti nei frammenti dei presocratici: sebbene tale concetto si debba considerare come “un’invenzione tedesca, nata da una grecomania tutta tedesca”<sup>206</sup> e non si possa far risalire esclusivamente a matrici greco-antiche, è pur vero che è necessario leggerlo anche a partire dal confronto che i filosofi animatori del *Pantheismusstreit* ebbero con i presocratici e che, pertanto, pure la concezione della *All-Einheit* che anima *Hyperion* va vista come risultante dell’attenzione destinata dal nostro autore a quei filosofi greci e magno-greci. Non sembra, anzi, azzardato affermare che la scelta di Lessing e Jacobi di enunciare il motto “*Ein und Alles*” in greco antico è diretta a marcare proprio la vicinanza ai presocratici e a “conceder loro di sentirsi completamente nello spirito dei filosofi antichi. E non a torto”<sup>207</sup>.

Per i post-kantiani che parteciparono al *Pantheismusstreit*, pronunciare l’unità del tutto come una laconica sentenza sapienziale ha una forte valenza di rottura e di inversione di tendenza rispetto al kantismo stesso e, se si vuole, anche un tono vagamente polemico verso quella signoria della ragione caldeggiata dagli ambienti illuministi; l’*Ein und Alles* significa, infatti, il crollo della sovranità dell’uomo sul mondo che lo circonda, la disfatta della sua pretesa di domarlo e la fine, per la filosofia, della preponderanza della questione della coscienza (e, dunque, dell’apriori stesso) su tutte le altre e, in particolare, su quella del mondo. Come ha notato Hölscher, l’*Hen kai Pan!* acquista, così, un preciso valore metodologico: la nuova filosofia, in contrasto a quella precedente, non dovrà scindere, ma unire e, soprattutto, dovrà “pensare non idealisticamente, ma cosmologicamente; essa procede dal mondo, non dalla coscienza”<sup>208</sup>, recuperando, così, quel sentire degli antichi che solo può costituire un’alternativa valida al

---

<sup>205</sup> Max L. Baeumer, *Hölderlin und das Hen kai Pan*, “Monatshefte für deutsche Unterricht, deutsche Sprache und Literatur”, vol. 59, n°2, University of Wisconsin Press, 1967, pp. 131-147.

<sup>206</sup> *Op. cit.*, p. 138 (trad. mia).

<sup>207</sup> Uvo Hölscher, *Empedokles und Hölderlin*, Im Insel Verlag, Frankfurt am Main 1965, p. 50 (trad. mia).

<sup>208</sup> *Ibidem* (trad. mia).



pericolo di autoreferenzialità a cui l'estremizzarsi di alcuni postulati post-kantiani poteva portare<sup>209</sup>.

È per questo che l'*Hen kai Pan!* della prefazione alla penultima stesura di *Hyperion*, per essere meglio compreso, va interpretato come il compenetrarsi di influenze che la formazione del nostro autore aveva provvisto e, in particolare, va letto come l'intrecciarsi di quelle istanze critiche del mondo contemporaneo con il confronto che Hölderlin condusse con i problemi dei presocratici e, in particolare, con la filosofia di Eraclito: in quel motto risuona, infatti, l'eco dell'oscura sentenza *εν παντα ειναι* del filosofo di Efeso e della sua idea di cosmo organico ma in perenne fermento, sempre in movimento e mai immobile, unitario solo a partire dalle sue differenze interne che sta alla base dell'oscura filosofia eraclitea.

Se, dunque, da un lato l'interpretazione hölderliniana della dottrina dell'Uno e Tutto sembra tendere alla rivalutazione della questione del mondo e porsi contro la visione oggettualizzante della natura, dall'altro essa pare mettere l'accento sulla pluralità fenomenica che la caratterizza, sui contrasti che la animano e le violente opposizioni che la vivificano, infondendo nella trionfante locuzione jacobiana la oscura sfumatura della legge di successione di ascendenza eraclitea. Come nel frammento eracliteo "Se hai udito [e compreso] non me ma il *Logos* / è saggio concordare che tutte le cose sono uno"<sup>210</sup>, in cui è contenuta la locuzione che sembra risuonare nell'*Hen kai Pan!*, è lecito (accogliendo l'interpretazione di Marcovich contro, ad esempio, quella di Hölscher<sup>211</sup>) intendere quello della *All-Einheit* come il risultato di un'inferenza, ottenuto solo dall'osservazione programmatica della molteplicità del finito e nell'individuazione in essa di un'unità immanente a tutte le cose, così, nella prefazione a *Hyperion*, la consapevolezza dell'unità del tutto è frutto di una dolorosa sperimentazione del "contrasto con la natura"<sup>212</sup>, di un accidentato percorso all'interno dei contrasti del mondo finito e della violenta lacerazione, tutta umana, tra gli estremi e le dissonanze del mondo.

---

<sup>209</sup> Per l'influsso di Eraclito nella *Vereinigungsphilosophie* di Jacobi fu essenziale la mediazione della filosofia di Giordano Bruno e soprattutto il dialogo *De la causa, principio et uno*. Per approfondire la questione, cfr. Dieter Bremer, "Versöhnung ist mitten im Streit". Hölderlins Entdeckung Heraklits, in *Hölderlin Jahrbuch*, 1996/7, pp. 197-9.

<sup>210</sup> Eraclito, *Frammenti*, a cura di Miroslav Marcovich, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 76, frammento 50 DK. D'ora in poi tutti i frammenti dei presocratici saranno numerati secondo la classificazione Diels-Kranz.

<sup>211</sup> Cfr. *op. cit.*, il commento di Marcovich a pp. 78-9 e U. Hölscher, *op. cit.*, p. 71.

<sup>212</sup> Hölderlin, *Prefazione alla penultima stesura di Iperione* in *Scritti di estetica*, cit., p. 58.

In Eraclito come in Hölderlin, la *All-Einheit* non sembra essere un principio esperibile solo di fronte alla “beata unitezza, l’essere”<sup>213</sup> dove tutte le differenze sono levate e la temporalità è assente né, tantomeno, grazie a un’astratta speculazione, avulsa da ogni esperienza; al contrario, per entrambi è sperimentare le discordanze e, quindi, la caducità e la successione del finito che può portare alla coscienza di una loro componente comune e di una loro immortale connessione. Come si è già notato, nel racconto rammemorante della sua vita, Iperione fa esperienza dei contrasti che hanno animato la sua storia e solo ripercorrendoli con il ricordo riesce a trovarne la legge comune, il senso immanente a tutte le sue discordanze, ravvisandolo nel suo stesso morire e rinascere e nel suo affidare alla trasformazione del tempo lo stesso percorso che ha appena concluso con il “*So dacht ich*” finale; in quest’ottica, l’ermetica frase finale del romanzo, che enuncia, a ben vedere, con forza la legge di successione e mortalità di ogni elemento finito, si scopre in diretta continuità con il trionfale *Hen kai Pan!* iniziale e pare dar ragione al Bremer, quando sostiene che “la formula *Hen kai Pan* è pensata da Hölderlin in modo più eracliteo che spinoziano”<sup>214</sup>.

A riprova della pregnanza del ruolo che la filosofia di Eraclito ebbe ad avere per Hölderlin durante la stesura di *Hyperion* stanno i luoghi del romanzo in cui il sapiente di Efeso è direttamente o indirettamente citato. All’inizio della quinta lettera a Bellarmino del primo libro di *Hyperion*, la legge della successione viene enunciata in relazione alla questione del posto che l’uomo occupa nella natura, nella misura in cui chi scrive si interroga su quanto l’umanità sia inglobata in questa legge e, perciò, si riallaccia alla dottrina dell’*Ein und Alles* nel senso suddetto, legandola direttamente al movimento diveniente del finito. Si consideri questo passo:

Ogni cosa invecchia e ringiovanisce (*verjüngt*). Perché siamo noi esclusi da questo bel ciclo della natura? O vale anche per noi? Lo crederei, se non fosse in noi questa unica cosa: l’immensa aspirazione [*Streben*] di essere tutto ciò che è, simile al Titano dell’Etna, s’infuria dalle profondità del nostro essere”<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> Bremer, *op. cit.*, p. 197.

<sup>215</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., pp. 38-9. Secondo Amoretti, l’allusione al “titano dell’Etna” è un riferimento a Efesto, l’antico dio del fuoco; tuttavia, non si può negare il riferimento alla morte di Empedocle e alla sua morte.

Qui si nota marcatamente una concezione ciclica del divenire che regola la natura e che, quindi, condiziona anche la sorte dell'uomo in quanto parte del tutto. Di più: tale andamento periodico del mondo fenomenico è messo in relazione all'aspirazione umana di ricongiungimento al *Seyn*, il cui sviluppo culminava, nella prefazione alla penultima stesura, nel motto *l'Hen kai Pan!*, nella misura in cui la tendenza alla ricomposizione anima “le profondità del nostro essere” esattamente come il divenire naturale regola la profondità della nostra vita. Il fatto stesso che siamo spinti dalla nostra natura più autentica a riconciliarci con il tutto e che il nostro sforzo verso il mondo sia fatto “troppo umano” è segno inequivocabile che quella legge del divenire, che gestisce il tempo del finito, è la medesima legge che scalpita e “s’infuria” nei nostri lati più reconditi; seppure l'illusione di dominare il mondo la camuffa, la verità è che tutto il vivente è sottoposto, per sua stessa essenza, alla necessità del perire.

La dicotomia vivente-mortale che comincia a delinearsi in questo passo è la medesima che Eraclito proponeva nel frammento 48 “il nome dell’arco (*Bìos*) è vita (*Bìos*), ma la sua opera è la morte”<sup>216</sup>, giocando sull’ambiguità della sillaba comune ai termini “arco” e “vita”, la quale conterrebbe in sé l’alternarsi della vita e della morte, racchiudendole come in un cerchio. L’avvicinarsi ciclico di contrari regola l’esistenza dell’uomo in quanto vivente, che per questo è destinato alla morte, e li fonde in una perenne unità, che tutto regola e su cui ogni cosa si basa; nella sillaba che congiunge la vita alla ciclicità del divenire si nasconde il procedere della natura stessa (come nel frammento 123 “la natura [*phùsis*] ama nascondersi”<sup>217</sup>) e si annida il significato della successione delle coppie di opposti (come nel frammento 62, “gli immortali sono mortali, i mortali immortali: [i primi] vivono la morte dei secondi e morirebbero la loro vita”<sup>218</sup>). La *Verjüngung*, a cui le cose sono destinate secondo la quinta lettera di *Hyperion*, si succede al loro invecchiamento e il significato di questo procedere perenne si annida proprio nel loro alternarsi.

La questione se l’uomo condivida o meno il flusso del cambiamento naturale e, quindi, la mortalità dei suoi elementi, nonostante la spinta ad “essere

---

<sup>216</sup> Eraclito, *op. cit.*, frammento 48 DK, pp. 135-6.

<sup>217</sup> *Op. cit.*, pp. 23-5. Propongo questa traduzione al posto di quella di Marcovich, “la reale costituzione di ciascuna cosa ha l’abitudine di nascondersi” perché più letterale.

<sup>218</sup> *Op. cit.*, pp. 167-171.

tutto ciò che è” lo induca a pensare il contrario (persino Iperione sembra tentato di credere che quello *Streben* verso l’assoluto sia in grado di esentare l’uomo dal processo di caducità), è quella che apre la via a inserire il divenire nel mondo dell’uomo pur accordandogli il privilegio dell’autocoscienza. Ponendo la spinta verso la *All-Einbeit* in così stretta relazione al problema della necessità e della caducità, infatti, Hölderlin riesce a caratterizzare l’uomo come realtà “di mezzo” fra quella naturale e quella divina (proprietà già insita nel nome del protagonista del romanzo<sup>219</sup>), ma instilla anche, proprio per questo, nell’idea di *Ein und Alles* il nucleo originario del conflitto tragico: la condizione mediana dell’uomo, tendente all’infinito e richiamato dal finito, mancanza assoluta. La scoperta che l’avvicinarsi dei contrari muove anche la storia dell’uomo è il maggiore punto di contatto tra questa spinta alla libertà con l’inesorabile procedere del divenire; non solo l’uomo in quanto essere finito è mortale, ma sono caduche anche le tendenze della sua vita, le sue vicende, le sue aspirazioni e le sue gioie.

Così nella prima lettera del secondo libro, mentre contempla la bellezza dell’isola di Salamina, Iperione confida a Bellarmino: “Oppure rivolgo lo sguardo verso il mare, e rifletto [*überdenke*] sulla mia vita, sul suo salire e sul suo precipitare, sulla sua felicità e sul suo dolore, e il mio passato suona dentro di me come le note di un’arpa [*Saitenspiel*, letteralmente “strumento a corde”], quando l’artista fa vibrare tutte le corde e fonde insieme, in nascosto ordine, dissonanze e accordi”<sup>220</sup>. Questo passo risulta fondamentale a un osservatore attento; qui Iperione opera una sorta di fulminea interruzione dal racconto rammemorante delle vicende della sua vita e, riprendendo la corrispondenza con Bellarmino dopo un periodo di pausa, gli scrive della *Verjüngung*, successiva a giorni di pioggia, della terra in cui si è stabilito (“oggi qui è straordinariamente bello. Due favorevoli giorni di pioggia hanno rinfrescato l’aria e il terreno esausto. La terra si è fatta più verde, il prato più aperto. Infiniti i campi con le messi dorate [...] tutto il cielo è puro, la luce bianca è come alitata nell’etra e [...] la timida luna migra nel giorno chiaro”<sup>221</sup>) e pare attribuire lo stesso processo ciclico di “salire e precipitare, felicità e dolore” alla sua stessa vita. Il mondo naturale e quello umano sembrano

---

<sup>219</sup> Il nome viene, infatti, dal greco *Upérion*, che significa letteralmente “che si muove al di sopra” e che riprende quello del titano Iperione, figlio di Urano e padre di Elios, Selene e Eos; evoca, dunque, una figura sospesa tra due mondi opposti.

<sup>220</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., pp. 68-9.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

toccarsi accordandosi, proprio come “le note di un’arpa” fatte vibrare sapientemente da un artista: il palese riferimento è anche qui a un frammento eracliteo (“Gli uomini non comprendono in che modo ciò che / diverge non di meno converge con se stesso; / c’è un rapporto di tensione retrograda, come quello / dell’arco o della lira”<sup>222</sup>); esso risuona violentemente nel brano hölderliniano e che riporta al mondo degli uomini la naturale legge della successione.

Nel riferimento eracliteo che ravvisiamo nel passo sopracitato, dunque, il punto di contatto tra la dimensione del divenire e dell’unità del tutto e, quindi, la posizione del problema dei rapporti tra il mondo antropico e quello fenomenico si fa evidente. Possiamo, anzi, sostenere che la lettera che apre il secondo libro tronca la narrazione dei fatti della vita del protagonista per introdurre una estemporanea riflessione suscitata dallo stesso atto di narrare, che chiama in campo Iperione non più solo come primo attore delle vicende narrate ma come loro interprete e, dunque, come artista e filosofo di se stesso; il contenuto di tale riflessione è definibile come il movimento diveniente che anima tanto le vicende dell’umanità tutta, come testimonia la prima parte della lettera, in cui si ricordano le lontane gesta della vittoria greca a Salamina, tanto la vita dei singoli uomini, come testimonia l’intero romanzo, tanto il costante ciclo naturale, descritto al termine del messaggio.

Ciò che resta da definire è la questione, già anticipata nel passo tratto dalla quinta lettera e citato sopra, di cosa regoli i rapporti tra questi universi o di come la legge della successione, imparata da Eraclito, si applichi al mondo degli uomini nella loro dimensione sia singola sia collettiva; come può, in altre parole, l’uomo, per sua stessa costituzione, essere suddito di tre regni, quello storico, quello filosofico e artistico e quello naturale e in che misura il divenire regoli tutti e tre regni, come la tensione tra l’eternità del *Seyn* e la frenesia dell’alternanza si traduca nell’esistenza antropica. La risposta di *Hyperion*, tutt’altro che incontrovertibile o definitiva, sta in un “accordo” tra i mondi e tra le differenze che tanto ricorda la *armonie aphanēs*, la non apparente concordanza di Eraclito; l’unità di mondi con tendenze diverse è resa possibile da un loro fondamento comune, ravvisabile proprio nello scorrere del divenire, nel crescere e morire di ogni realtà e nella capacità di perire come di rinnovarsi di ogni parte del tutto. La *All-Einbeit* si configura, così, come una totale *coincidentia oppositorum*, come un

---

<sup>222</sup> Eraclito, *op. cit.*, p. 85.

misterioso combinarsi di parti tendenti l'una contro l'altra, con un procedere autonomo e una propria storia.

La dinamica dell'accordarsi resta, come s'è visto, qualcosa di enigmatico. Il segreto della coincidenza di mondi e, quindi, dell'accordarsi delle differenze si annida nell'oscura impenetrabilità del *Seyn* e in quella incomprendibilità che tanto dà da crucciarsi ad Iperione quando, colto da un "dolce terrore" si chiede: "O amata parola da una sacra bocca [...], amato enigma, ti comprendo?"<sup>223</sup>. A dare uniformità alle discordanze, creando una sorta di incantevole sinfonia, è un'impalpabile bacchetta magica, nascosta nell'arcano dell'unità del tutto.

È in questo senso che Hölderlin, alla fine del primo volume del suo romanzo, dà modo a Iperione, a colloquio con Diotima e i suoi amici, di interpretare la storia "dell'eccellenza dell'antico popolo ateniese e da dove venisse"<sup>224</sup> e di interrogarsi su quale dei tre regni di cui l'uomo è, in egual misura, suddito, ossia "il clima [leggi: le condizioni naturali]", "l'arte e la filosofia" e "religione e forma statale"<sup>225</sup> fosse il responsabile della preminenza dei greci sulle altre popolazioni; è sempre secondo questa direttrice che si snoda l'argomentazione di Iperione, che dimostra la coappartenenza dei tre regni e, anzi, la loro successione, il loro nascere l'uno dall'altro, il loro inscindibile legame reciproco. Se è vero, come sostiene il discorso del nostro protagonista, che è la fiorente natura attica la prima culla dell'uomo greco, che è al suo interno che egli produce come sua "prima creatura"<sup>226</sup> l'arte, imparando in essa a ringiovanire e a rinnovarsi<sup>227</sup>, allora è da questo mondo che gli altri sono nati, susseguendosi. Dunque, il divenire della natura attraversa pure il sorgere dell'umanità in quanto entità naturale, autocosciente e storica, è il motore del suo produrre forme d'arte, religioni e sistemi governativi e motiva ogni campo d'azione umana, conferendo, secondo la lezione di *Hyperion*, un'eterna unità a tutte le differenze.

Come a riprova della violenza dissolutiva di questo movimento e di quanto tale forza inarrestabile scandisca tanto i tempi della natura quanto quelli

---

<sup>223</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 177.

<sup>224</sup> *Op. cit.*, p. 97.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>227</sup> Cfr. *ibidem*: "In essa [l'arte] l'uomo divino si ringiovanisce e si rinnova".

della storia dell'uomo, una volta concluso il suo lungo e ispirato discorso, Iperione si arrampica insieme a Diotima sul pendio del Licabetto, dalla cima del quale può ammirare il Partenone e le rovine dell'acropoli ateniese. Da qui, i due ammirano atterriti la potenza della distruzione che il procedere ciclico del tempo apporta alla storia dell'uomo così come alla realtà fenomenica; solo questo divenire crea il senso di distanza dall'antichità bella, condizione dello stimolo all'azione di Iperione, eroe sognatore della modernità. La consapevolezza della morte e la speranza del ringiovanimento: ecco ciò che innesca il conflitto del protagonista col proprio tempo, ciò che provoca la sua dispersione e che genera il suo sforzo di ricomposizione di se stesso, attraverso il racconto rammemorante.

Non stupisce, dunque, che il riferimento primario a cui si rifà il discorso in questione sia proprio Eraclito. Infatti, Iperione riporta la celebre massima *bén diapheròn eautō*, citando non un autentico frammento eracliteo ma la versione platonica, tramandata nel Simposio come “grande parola di Eraclito”<sup>228</sup> del già citato frammento 27<sup>229</sup> e interpretando tale formula come “l'uno distinto in se stesso”<sup>230</sup>. La citazione ricorre ben due volte all'interno del lungo discorso di Iperione e nella prima la dicitura *bén diapheròn eautō* serve a designare “l'essenza della bellezza”<sup>231</sup>, rendendo nota quella che è, a mio avviso, la più centrale tra le implicazioni dell'interpretazione hölderliniana della dottrina di Eraclito: la produzione della nozione di bellezza come unità delle differenze nel vivente.

La scelta di Hölderlin di citare proprio la versione platonica del frammento eracliteo sembra avere una finalità ben precisa: riportare all'interno della sua nozione di *Schönheit* come consenso del finito all'ideale infinito, come s'è

---

<sup>228</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, cit., 187a, p. 95; ciò a riprova del fatto che la ricezione hölderliniana di Eraclito sia mediata da Platone, nel senso che “la via [di Hölderlin] verso Eraclito attraversa Platone”, come spiega bene Dieter Bremer, cit., p. 179 (trad. mia). Tuttavia, il nostro autore sceglie di sostituire l'originale dicitura eraclitea *diapheròn* con quella, volta da Platone alla forma media, *diapherùmenon*, forse al fine di sottolineare l'unità quasi immobile dell'Uno, poi smembrantesi nelle differenze nel momento in cui viene attraversato dal divenire.

<sup>229</sup> Nella sua versione platonica, il frammento recita: *diapherùmenon autò autò sumphéresthai*, cfr. Platone, *Simposio*, cit., 187a 5, p. 94.

<sup>230</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 101.

<sup>231</sup> *Ibidem*. La traduzione di questa formula è stata da me modificata rispetto a quella di Amoretti, che traduce “l'essenza della poesia” in modo, a mio parere, travicante. La locuzione originale recita, infatti, *das Wesen der Schönheit* e non si riferisce solo al bello artistico ma anche al bello naturale, come chiarisce l'intera argomentazione; si veda, ad esempio, due righe sotto “il momento della bellezza era stato ormai annunciato agli uomini, era là, nella vita e nello spirito, esisteva l'infinito uno (*das Unendlicheinige*)”, *op. cit.*, p. 102.

imparato a definirla nel corso del capitolo precedente, l'idea eraclitea di mondo come divenire. Tale ricorso, dunque, ha l'effetto di gettare l'ombra della difformità sulla nozione di bellezza, mutuata da Platone, come *ekphanésthaton*<sup>232</sup> e di avvicinare la questione dell'esistenza a quella estetica, inserendo la necessità della morte e della caducità nella concezione del vivente, che è bello solo in quanto traccia più evidente della presenza della divinità nella natura. Come s'è visto, la bellezza di *Hyperion* si basa sul rapportarsi delle difformità naturali all'unità del tutto e, addirittura, è proprio questa a costituire la più autentica apparizione sensibile dell'*Hen kai Pan*; il divino può riflettere solo nel suo interno differenziarsi e nella sua estrinsecazione naturale e, così rilucendo, comunica alla ragione il motivo del suo *Streben*, ossia l'istanza alla ricomposizione<sup>233</sup>. Il fatto che la ragione umana riesca a ritrovare la traccia comune della divina unità nella molteplicità fenomenica e l'impronta di quell'accordo dei diversi mondi fra loro è ciò che accende la contemplazione di bellezza, che svela l'origine comune delle cose e che, in ultima istanza, rende possibile scorgere, nell'intuizione intellettuale, il fine immortale di ogni sforzo umano: la ricomposizione al *Seyn*.

Il riferimento ad Eraclito sembra, dunque, confermare qualcosa che sembrava già evidenziato nella nostra ricerca, ossia il valore epistemologico, prima che estetico, dell'esperienza del bello sensibile; la *intellektuelle Anschauung* ha una funzione di primo piano in *Hyperion* proprio perché per mezzo di tale episodio si ha l'illusione di ricomposizione di soggetto e oggetto, cui *Urtheil und Seyn* faceva cenno, e solo questa temporanea riunificazione può mostrare all'essere umano l'obiettivo verso cui tende e verso cui sempre si affannerà<sup>234</sup>.

Il riferimento a Eraclito, tuttavia, acquista un senso ancor più complesso se lo si legge in continuità col brano che segue all'interno della stessa lettera, quello, già menzionato, della nostalgica meditazione di Iperione e Diotima davanti alle rovine di Atene. L'idea di un "uno in se stesso differente" non ha solo il senso di designare i rapporti essenziali di un fondamento unitario ed eterno delle cose, quale è il *Seyn*, e la sua apparenza nella molteplicità del mondo, quindi la

---

<sup>232</sup> Cfr. Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano 1993.

<sup>233</sup> Cfr. Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 103: "Ma se alla ragione che desidera affermarsi risplendono il divino *εν διασπορην εαντω* e l'ideale della bellezza, allora non esige (*strebt*) più ciecamente, e sa perché e per quale scopo esige".

<sup>234</sup> Per un'ulteriore esposizione del parallelismo tra questa nozione di bellezza e la dinamica descritta in *Urtheil und Seyn*, cfr. Andrea Mecacci, *op. cit.*, pp. 52 e sg.



bellezza naturale; tale idea indica anche l'influenza del divenire sulla bellezza come prodotto espressamente umano. Se l'opera d'arte è per molti versi superiore alla filosofia, in quanto il godimento e la creazione dell'arte forniscono all'uomo quella possibilità di intravedere il fine del loro sforzarsi, e se fare arte ci sembra qualcosa di immediatamente adiacente all'opera divina<sup>235</sup>, ciò non vuol dire che essa sia al di fuori del movimento inevitabile del divenire, cui è sottoposta in quanto attività essenzialmente umana.

Il discorso sulla contemplazione delle rovine di Atene scaturisce proprio dal legame tra la nozione di bellezza e la filosofia eraclitea perché tale legame ha il pregio di gettar luce sulla natura storica dell'essere umano e delle sue attività, arte e filosofia, religione e politica comprese, e a pronunciarsi, come ha saggiamente notato Bremer, per una raffigurazione dell'uomo, "in contrasto con l'ontologia neoplatonica dell'emanazione, come soggetto storico coinvolto nella sua libertà. Così, il principio eracliteo trova la sua applicazione di più ampio raggio come principio costitutivo dell'esposizione della differenziazione storica su un unico, uniforme fondamento."<sup>236</sup> Se la legge di successione investe e regola l'uomo come essere vivente insieme a tutte le sue attività, la dimensione in cui l'umanità si riconosce non può che essere storica e così le sue opere sono destinate a perire insieme ai popoli che le hanno realizzate.

La malinconia, a tratti sconsolata, con cui Hölderlin delinea il dialogo di Iperione e Diotima al cospetto del Partenone indica, a ben vedere, un altro dei luoghi in cui l'incipiente conflitto tragico si delinea in *Hyperion*. Se, infatti, la prima delle occorrenze di tale nucleo, rintracciata nella prefazione alla penultima stesura e nella quinta lettera a Bellarmino, riguardava in generale il contrasto tra l'aspirazione infinita dell'uomo e la sua realtà finita e, quindi, tra il suo essere ente soggetto alla morte e il suo immortale sforzo verso la ricomposizione, qui lo stesso originario contrasto si ripropone su più larga scala e investe la riflessione del protagonista sulla meschinità della propria epoca.

Il doloroso senso di distanza di Iperione dall'età dell'oro della Grecia classica è originato dal contrasto tra la sua grandezza di spirito e la sua impossibilità di esplicitarla, a causa della sua appartenenza ad un periodo storico in

---

<sup>235</sup> Cfr. *infra*, parr. 1.2.2. e 1.4: vedi la funzione della *Begeisterung* negli inni tubinghesi e nelle prime stesure di *Hyperion*.

<sup>236</sup> Bremer, *op. cit.*, p. 196 (trad. mia).

cui manca “lo spirito per tutta questa bellezza”<sup>237</sup>, a un popolo che disprezza la bellezza che il suo stesso spirito aveva potuto creare; le rovine tra cui l'eremita greco si aggira con la sua amata lo pongono di fronte al “grandioso gioco del destino che, qui, templi crollati e le loro pietre infrante foriscano ai bambini sassi da lanciare, che qui i frantumati iddii servano come panchine davanti alle capanne dei contadini e che le tombe siano luogo di riposo al toro qui pascolante. Una tale prodigalità è ancor più regale del capriccio di Cleopatra che beveva perle sfuse<sup>238</sup>; ma è tuttavia un deplorabile uso di tutta questa grandezza e di questa bellezza!”<sup>239</sup>, ossia all'agire del divenire nel mondo degli uomini come storia. Ancora una volta, la contemplazione della bellezza assume una forte valenza epistemologica nella filosofia hölderliniana; in questo caso, tuttavia, è la possibilità della sua decadenza a far intuire all'essere umano il suo stesso destino di caducità e morte, mettendolo di fronte alla tetra necessità dell'avvicinarsi delle epoche, del perire delle opere, dell'interrogarsi sul modo di far ringiovanire un popolo lacerato dalla potenza dissolutoria della *Anànkē*.

Il senso di distanza di Iperione dalla bella grecità trionfante, innescato tanto dalla contemplazione del paesaggio naturale<sup>240</sup> quanto da quella del fascino decadente delle rovine dell'acropoli ateniese, è anche stimolo all'azione; solo dalla mancanza e, in un certo senso, dal conflitto tragico che anima l'esistenza si può trarre la motivazione a operare in favore di quella *Verjüngung* che deve sopraggiungere alla grettezza del tempo presente. La meditazione innescata dalla caducità della bellezza e della grandezza delle epoche assume, così, un genuino valore politico e morale; grazie alla percezione violenta di quel contrasto, di cui la decadenza si fa portatrice, il nostro Iperione si decide a diventare *Erzieher des Volks* e a rivendicare la sua libertà di individuo contro la condizione della sua epoca.

La più grande verità che si possa dire sull'essenza del bello, tanto naturale quanto artistico, è, pertanto, la locuzione eraclitea sull'Uno in sé differenziato, in quanto tale massima ha il pregio di gettare luce sul rapporto

---

<sup>237</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 105.

<sup>238</sup> La metafora delle perle di Cleopatra è cara ad Hölderlin; la ritroveremo, più avanti, nell'ode *Empedokles*.

<sup>239</sup> *Op. cit.*, p. 106.

<sup>240</sup> Cfr. la dinamica della *Homerfeier* e della *Begeisterung* infuse dallo stesso spirito del mare nel *Thalia Fragment* e nel frammento *An Kallias*; cfr. *infra*, 1.4.1.

inscindibile tra la singolarità e la molteplicità, tra l'essenza del principio fondamentale e il suo dispiegarsi nelle epoche e nei fenomeni finiti.

Il vivente deve perire; deve svanire in una forma per rinascere in un'altra. Anche la nozione di bellezza sensibile si trova, quindi, a fare i conti con la necessità della sua disgregazione, proprio lei che si configura come la stessa intima riunificazione<sup>241</sup> delle difformità e delle diseguaglianze sensibili. Nel concetto stesso di bellezza si ricrea, in ultima istanza, quel conflitto tra finito e infinito, tra eternità e caducità che anima l'intera vicenda di Iperione e la sua stessa istanza di ricorrere al racconto rammemorante; la nozione cardinale, per la sua importanza ontologica, conoscitiva, politica e morale, del romanzo incarna perfettamente il nucleo problematico del romanzo che darà origine alla concezione tragica di Hölderlin e che acquista il suo peso drammatico grazie all'influsso che ebbe la filosofia di Empedocle su tale nucleo.

Il caso indubbiamente più emblematico della potenzialità tragica che la nozione di bellezza ha acquisito già in *Hyperion* è, infine, la figura di Diotima. Come denota il nome che porta<sup>242</sup>, ella non è mai descritta come una donna qualunque, ma è sempre connotata come una sorta di entità celestiale ed eterea, avulsa da ogni processo di successione naturale e appartenente quasi esclusivamente al mondo soprasensibile. Diotima è la traccia più tangibile dell'esistenza del divino sulla terra, è “la perfezione che noi collochiamo al di sopra delle stelle, che noi allontaniamo sino alla fine del tempo [...] era là, questo essere supremo, là nella sfera della umana natura e delle cose esistenti”<sup>243</sup>. Quella di Diotima assume, nel romanzo, la duplicità del concetto stesso di bellezza, in quanto *εκφανεσθατον*, rilucere della *παρουσία* divina nel fenomeno, da un lato, e tendente a celarsi nel mondo, dall'altro. Bremer nota, a ragione, come tale dinamica sia esplicitata nel passo sopracitato e in quello immediatamente successivo (“non domando più dove essa è; è esistita nel mondo e può ritornarvi; vi è soltanto nascosta”<sup>244</sup>) e come questo contrasto di apparizione e

---

<sup>241</sup> Cfr. Hölderlin, *Giudizio e Essere* in *Scritti di estetica*, cit., p. 55, a proposito dell'intuizione intellettuale, in cui “l'oggetto e il soggetto [sono] intimamente unificati”.

<sup>242</sup> È il nome della profetessa che, nel *Simposio*, mostra a Socrate la via verso la verità. Cfr. Platone, *Simposio*, cit., 201d-212c, pp. 130-157.

<sup>243</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 157.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

nascondimento ricalchi, ancora, quello scambio delle difformità e delle differenze del mondo nel flusso del divenire che è nucleo primario della filosofia di Eraclito.

Ciò che, tuttavia, nella rappresentazione di Diotima sembra costituire una novità per l'idea della bellezza e incarnare al meglio l'influenza eraclitea nel romanzo di Hölderlin è che qui la bellezza in questione non è un prodotto storico-artistico, come le rovine di Atene, né un qualcosa di puramente naturale, come nel caso dei paesaggi greci che risvegliano in Iperione il senso dell'*Ein und Alles*, ma è qualcosa di vivente. Il fatto che a Diotima venga attribuita la perfezione celestiale di una creatura soprasensibile, che la sua presenza abbia un effetto quasi misterico sulla vita di Iperione e che ella paia incarnare in un corpo vivo quell'accordo di dissonanze che muovono il mondo, sembra in contrasto con il suo essere naturale, con il fatto che il suo destino è inevitabilmente lo stesso di ogni altro essere umano, che, in una parola, persino la conciliazione tra forma ideale e materia debba risolversi nella morte.

La scomparsa prematura della donna amata di Iperione ha nel romanzo proprio il fine di rendere manifesto tale contrasto e di ricondurlo alla mitografia platonica di *Eros* come figlio di *Pòros* e *Pénia*; se l'amore verso un altro individuo è fondato sulla consapevolezza della propria mancanza, se il desiderio che si prova quando si ama qualcuno è originato dall'impossibilità di possederlo e di ricongiungersi completamente e se, ancora, è la contemplazione della bellezza ad accendere la passione per l'altro, allora anche alla bellezza deve essere conferito questo carattere di incompletezza e mancanza. Il senso della "grande parola di Eraclito" si rivela, così, nel suo significato più profondo: la bellezza è tale non solo in quanto riconduce l'elemento materiale alla più grande connessione tra tutte le cose, ma anche e soprattutto perché è attraversata continuamente dalla minaccia della fine, dovuta al fatto stesso di essere sempre qualcosa di *vivente*.

Il concetto di *Lebendiges* è fondamentale per la nozione di bellezza in Hölderlin poiché la caratterizza anche come *Streben nach etwas*, come tendenza infinita verso qualcosa che mai potrà realizzarsi completamente, in quanto tutto è adombrato da un destino luttuoso: come nel caso della morte di Diotima e della stessa inafferrabilità della sua presenza lungo tutta la narrazione, la bellezza si realizza sempre e solo in modo impalpabile, è sempre costituita da "una struttura di unità, separazione ed *Eros* come sforzo verso il ricongiungimento" e attraversata "da un movimento di avvicinamento e allontanamento, come quello

con cui bisogna concepire la struttura fondamentale del pensiero di Eraclito”<sup>245</sup>. La contemplazione della bellezza dell’amata si fa per Iperione più viva quando questa si sottrae, quando si allontana, e l’amore di lui si infiamma al solo esclamare di lei: “Ah [...] come finirà tutto ciò!”<sup>246</sup>. Solo l’ombra della fine può realizzare il concetto della bellezza nelle differenze e, per questo, la *Schönheit* hölderliniana non ha solo il connotato dell’idealità e della perfezione, ma anche quello della caducità e della materialità, in quanto può verificarsi unicamente nel vivente.

È, dunque, senz’altro vero quello che sostiene Mariagrazia Portera<sup>247</sup> quando rileva nel concetto di vivente il dato della presenza della connessione infinita tra le cose, della “idea di unità, di *einig-sein*, di esser uno: *viva* è una poesia, se è *einig* al suo interno e col mondo dell’arte da cui proviene; *viva* è la comunità se unita [...]; *vivificati* sono l’uomo e la realtà, se l’arte riesce a sostituire alla frammentazione, in essi, un nuovo senso di unitezza e a ricostituire la totalità spezzata”<sup>248</sup>. La studiosa ha meno ragione, tuttavia, quando accentua troppo questo carattere di unitezza all’interno del concetto di *Lebendiges* e sceglie di assumere un’idea siffatta, forse parziale, del vivente come chiave di lettura dell’intero poetare del nostro autore: ciò la conduce, quasi, a suggerire che da tale carattere provenga un’istanza a momenti sistematica del pensiero di Hölderlin (“se si può affermare, come è stato fatto, che Hegel non ha osato dare alla propria filosofia un carattere sistematico, se non dopo essere riuscito a chiarire l’essenza logica della vita, si può allo stesso modo affermare che Hölderlin non è stato soddisfatto della sua poesia, se non dopo aver risolto – o, almeno, creduto di risolvere – il problema della *Lebendigkeit*, della vivacità, del vivente, come qualità da conferire ai suoi componimenti”<sup>249</sup>).

Non è il vivente tale soprattutto in virtù delle differenze che contiene e che lo animano e lo costituiscono? Non è il *Widerstreit* della natura a renderla viva, non i contrasti e la frammentarietà che pervadono il mondo a far sì che la bellezza si verifichi proprio nel suo ambito?

---

<sup>245</sup> Bremer, *op. cit.*, p. 183 (trad. mia).

<sup>246</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 94.

<sup>247</sup> Cfr. Mariagrazia Portera, *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Supplementa Aesthetica Preprint, Palermo 2010.

<sup>248</sup> Portera, *op. cit.*, p. 12 (dall’introduzione).

<sup>249</sup> *Ibidem*.

A mio avviso, è proprio l'azione autodifferenziantesi dell'uno che rende il vivente ciò che è, tanto più che l'unità del tutto resta solo un'"approssimazione infinita" in Hölderlin e la traccia dell'interconnessione di tutte le cose ha il senso di dar vita allo sforzo, per sua natura irrealizzabile, verso la lontana e utopistica ricomposizione duratura. Esiste indubbiamente, per il nostro autore, una matrice comune di tutte le cose e tra i compiti della poesia deve esserci quello, imprescindibile, di evidenziarlo e comunicarlo; ma questo non può mai avvenire a discapito della smodata lotta delle parti tra loro e della consapevolezza che la legge di successione travolge ogni cosa, persino la bellezza, e che è proprio in base a questo suo carattere diveniente che la bellezza investe la *Lebendigkeit* e non un ideale irraggiungibile, vuoto e trascendente. Come, infatti, Hölderlin scrive a Sinclair nella lettera del novembre 1798 (che la stessa Portera riporta e traduce): "Il puro può rappresentarsi solo nell'impuro [...] il bello, per come si espone nella realtà effettiva, assume di necessità una certa forma in base alle circostanze entro cui sorge [...] Dunque, senza l'ordinario non si può rappresentare alcun nobile: e io voglio ripetermelo sempre, quando mi imbatto nell'ordinario nel mondo: ti è tanto necessario quanto ai vasai la colla, perciò accettalo sempre, non allontanarlo da te, non averne paura"<sup>250</sup>.

Da qui la drammaticità del pensiero di Hölderlin, anche in quello che, a una prima lettura, sembrava il suo nucleo più irenico. Da qui la complessità della missione del poeta, che pure Portera sembra scorgere quando si pone il problema, che esamineremo più avanti, del motivo del volgersi al tragico da parte del nostro autore<sup>251</sup>. Da qui, soprattutto, il punto di contatto problematico, reso nella formula *Hen kai Pan!*, tra la filosofia eraclitea e la *Wechselwirkung* schilleriana e fichtiana e l'ingresso violento del movimento diveniente della successione dissolutoria nella filosofia della *Versöhnung*.

Il complesso nucleo di problemi che si è tentato di riassumere è, a mio parere, il luogo in cui già è contenuto il germe della concezione tragica di Hölderlin e che, dunque, falsifica l'ipotesi di una qualsiasi svolta tragica; l'avvicinarsi del nostro autore alla concezione del presocratico Eraclito può leggersi come il punto d'ingresso della sfumatura mortifera del divenire, che darà origine all'idea del dramma dedicato ad Empedocle. Tutto questo ha innescato il

---

<sup>250</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>251</sup> *Op. cit.*, p. 10; Portera definisce "paradossale" il nesso per cui "il genere più mortifero e luttuoso [la tragedia] [...] è quello meglio attrezzato alla resa poetica della connessione *lebendig*, viva".

germe del conflitto tragico già nel quadro di *Hyperion* facendone, anzi, uno dei motori principali del romanzo e rende possibile alla nostra indagine una lettura degli abbozzi dell'Empedocle in piena continuità con l'ultima stesura del romanzo.

In particolare, la questione della morte di Diotima e, quindi, l'insinuarsi nella filosofia hölderliniana del motivo della caducità nel vivente indicano un altro dei nuclei tragici, che verrà sviluppato teoricamente e poetologicamente negli abbozzi dell'*Empedokles*: la questione della morte di un grande personaggio e della possibilità di scegliere la morte. Parallelamente alla stesura di *Hyperion*, infatti, il nostro autore sviluppa quella che Theresia Birkenhauer ha definito "fascinazione per il motivo della morte"<sup>252</sup> accanto a quella per le grandi figure che scelsero di darsela.

## 2.2. *Il problema della morte del vivente e il delinearsi dell'eroe tragico hölderliniano.*

### 2.2.1. *Socrate e la bella morte del filosofo.*

Nell'ambito della critica hölderliniana, il documento più diffusamente citato per fissare una data ideale della "svolta tragica" (locuzione che si sta rivelando quanto mai impropria, dal momento che il germe tragico pare essere immanente alla filosofia di Hölderlin sin dai suoi albori e annidarsi nella sua filosofia della natura) è la celebre lettera a Neuffer dell'ottobre 1794, precedente anche al suo trasferimento a Jena, in cui il nostro autore, commentando la lentezza con cui procedono i lavori del suo *Hyperion*, si dice entusiasta per un

---

<sup>252</sup> Theresia Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Vorwerk, Berlin 1996, p. 96 (trad. mia).

nuovo progetto: un componimento teatrale sulla morte di Socrate, “che *tenterò* [corsivo mio] di elaborare secondo l’ideale del dramma greco”<sup>253</sup>. Tale documento deve la sua celebrità non solo, naturalmente, al fatto che costituisce la prima testimonianza della decisione di Hölderlin di scrivere una tragedia, ma anche perché contiene l’unica occorrenza in cui il nostro autore, facendo riferimento al tentativo di un *Plan* “molto dettagliato”<sup>254</sup>, attribuisce alla figura di Socrate il ruolo di protagonista del dramma che sta per scrivere.

È ormai pacificamente condivisa tra gli interpreti<sup>255</sup> la tendenza a considerare questo “piano”, di cui si fa menzione già dal ’94, una sorta di fondamento originario delle stesure di *Empedokles* o, quanto meno, a ravvisare in tale intenzione, espressa nella lettera a Neuffer, la stessa che mosse il nostro autore a scrivere una tragedia sulla figura di Empedocle di Agrigento; tanto più che Hölderlin, fatta salva la lettera sopracitata, non ha mai più nominato Socrate nei suoi bozzetti poetologici e l’unico *Plan* dettagliato rintracciabile nella sua produzione è quello composto nel ’97, tre anni dopo la lettera, a Francoforte, vale a dire il primissimo nucleo della trama del dramma su Empedocle. Il motivo per cui il riferimento a Socrate a questo punto si fa rilevante per la ricerca qui condotta è, appunto, la sostituzione della figura di Socrate con quella di Empedocle; occorre quindi tentare di comprendere i motivi per cui Hölderlin volse la sua attenzione al personaggio del filosofo ateniese e quelli per cui decise di abbandonarlo, in vantaggio di quella del presocratico agrigentino.

La vicenda della morte di Socrate ebbe una spropositata fortuna all’interno dell’iconografia letteraria settecentesca, fino a diventare uno dei simboli della filosofia della letteratura illuminista; è noto che tale fortuna fece sì che questo personaggio assumesse una molteplicità quasi incalcolabile di significati e che il suo gesto diventasse foriero di innumerevoli valori e sensi, tanto da far affermare a uno dei maggiori studiosi dell’andamento di questo fenomeno letterario che “nel XVIII secolo, Socrate è stato scelto come simbolo di ogni movimento spirituale, di ogni scuola di pensiero; ogni battaglia era combattuta in suo nome, non c’era nulla che egli non intendesse dire. Chiamato a interpretare i

---

<sup>253</sup> Hölderlin, *Briefe (1784-1794)* in *Sämtliche Werke, Erster Band*, cit., lettera a Neuffer del 10 ottobre 1794, p. 347 (trad. mia).

<sup>254</sup> *Ibidem* (trad. mia).

<sup>255</sup> Cfr. soprattutto T. Birkenhauer, *op. cit.*, e C. Jamme, *Ein ungelehrtes Buch. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1787-1800*, Bouvier, Bonn 1983.



ruoli più disparati, Socrate finì col diventare un soggetto letterario fittizio, un luogo comune condannato, per questo, ad essere privato di ogni contenuto serio”<sup>256</sup>. Per orientarsi nell’infinita varietà di interpretazioni della figura dell’ateniese<sup>257</sup> e comprendere quali delle esposizioni settecentesche possono aver influito nell’attrazione hölderliniana per la sua morte, ci si può focalizzare, innanzitutto, sui lati più comunemente ricorrenti in tali rappresentazioni: quello del Socrate – martire e filosofo insieme a quello del Socrate – personaggio tragico.

La figurazione che, probabilmente, ebbe più fortuna in ambienti illuministi fu quella che rappresentava il suicidio di Socrate come atto campione di virtù, come l’evento “più splendido, l’esempio più luminoso della sua avvedutezza e forza d’animo” che gli conferì “tramite la sua morte quella figura di filosofo [...], di cui non poté più essere privato”<sup>258</sup>. In una parola, rappresentare Socrate come un filosofo, portatore di nuovi valori, che in virtù della visione che porta avanti fa soccombere la sua materialità e si infligge la morte, sembrava perfettamente in linea con quella deificazione della ragione che l’illuminismo portava avanti e, insieme, propugnava un ideale di *marturìa* come, etimologicamente, testimonianza di un sistema di valori alternativo che si adattava splendidamente all’idea cristiana del martire<sup>259</sup>.

Per Voltaire, quello di Socrate simboleggia il sacrificio simbolo e apoteosi della filosofia stessa<sup>260</sup> in quanto sta per la ragione portatrice di valori che si santifica nella morte, che non combatte per una o l’altra chiesa, ma per la virtù in quanto tale e che, così facendo, guadagna la pretesa di generalità che è caratteristica di ogni divinità. In un contesto filosofico e culturale che, come già

---

<sup>256</sup> Mario Montuori, *Socrates. Physiology of a myth*, J. C. Gieben, Amsterdam 1981, pp. 16 e sg. (trad. mia).

<sup>257</sup> Cfr., comunque, T. Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 25-59 per una sintesi delle posizioni più note.

<sup>258</sup> Gernot Böhme, *Der Typ Sokrates*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992, p. 203 (trad. mia).

<sup>259</sup> Proprio questa affinità di interpretazione, per nulla sbalorditiva per il lettore attento, giocò a favore dell’illustrazione che di Socrate diede Nietzsche, leggendolo come “il tipo dell’uomo teoretico”. Cfr. su questo, tra gli altri, Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), trad. a cura di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977 e Giuliano Campioni, *Nietzsche: la morale dell’eroe*, ETS, Pisa 2008.

<sup>260</sup> Voltaire, *Prix de la justice et de l’humanité. Commentaire sur l’Esprit des Lois de Montesquieu* (1777) in *Oeuvres Complètes*, Oxford University Press, 2008, p. 557: “La mort de ce martyr fut en effet l’apothéose de la philosophie”.

notato<sup>261</sup>, passa per la divinizzazione dell'intelletto in quanto universale e avulso da ogni caratterizzazione di classe, ma proprio di tutti gli uomini in quanto tali, il fatto che Socrate scelga la morte vale come conferma della superiorità della componente razionale su quella materiale e la funzione etica del sacrificio, che ricalca il legame, platonico più che socratico, tra la virtù e la verità, fucina tesi a dimostrare che neanche l'attaccamento alla vita può superare l'ardore per la virtù.

Il Socrate martire diventa così un eroe illuminista, un campione di virtù, portatore di un nuovo mondo di valori, meritando, per questo, la più *bella* delle morti possibili. La sua fine significa per l'ambiente illuminista, come ha notato sagacemente la Birkenhauer, "il martirio dello stesso morire"<sup>262</sup>, in quanto la fine individuale serve a testimoniare che né il valore universale della ragione né il regno della virtù hanno una fine; la morte di Socrate serve alla santificazione della ragione poiché ha il senso di canonizzare e deificare la ragione con i valori che istituisce. Il senso di questo tipo di raffigurazione è, infine, il marcare una linea di confine tra la mortalità individuale e naturale, tra il mondo dei contrasti dovuti alla finitezza, e l'eterna sopravvivenza della regione della razionalità mistificata, estranea alle contraddizioni della contingenza e protetta dallo spettro della necessità. La scelta di Socrate, come maestro di virtù, vale quindi a tracciare il termine dell'uomo e a indicare l'infinita validità della ragione e l'immortalità di ciò che secondo ragione è pronunciato.

Anche il potenziale drammatico della morte di Socrate è stato affrontato in più luoghi della critica settecentesca. Tra le letture dei tanti autori che hanno trattato la questione, merita di essere menzionata quella di Diderot, che ha riconosciuto la forza teatrale del suicidio socratico nella sua *Opera estetica*<sup>263</sup>. Le pagine che Diderot dedica alla questione di una *Mort de Socrate*, infatti, sono tese all'interpretazione di una sostanziale predominanza verbale di un'eventuale rappresentazione della scena<sup>264</sup>, probabilmente vista in continuità col Fedone o

---

<sup>261</sup> Cfr. *infra*, par. 1.1.1.

<sup>262</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 33 (trad. mia).

<sup>263</sup> Cfr. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, a cura di Paul Vernière, Garnier Freres, Paris 1959. Per approfondire, cfr. Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La conscience en face du mythe*, Lettres modernes, Paris 1967.

<sup>264</sup> Le cose cambieranno nelle opere successive, quando la teatralizzazione sopraffarrà definitivamente il monologo.

con l'Apologia di Socrate platonici e in piena concordanza con un filone interpretativo fortunato del tempo, cui apparteneva Voltaire.

La novità delle pagine diderotiane è, tuttavia, costituita dall'attenzione non per la correttezza dell'argomentazione di Socrate, ma, al contrario, per la sua espressività, per la capacità del monologo di ricalcare la coloritura emozionale e il peso drammatico di quello che dovrebbe diventare un "dramma filosofico"<sup>265</sup>. Il centro di un dramma filosofico su Socrate dovrebbe essere la sua carica drammatica, in quanto la scena della sua morte raffigurerebbe non solo un conflitto tragico, ma la tragedia per eccellenza: quella della filosofia stessa, che sceglie di soccombere nella persona finita del primo, vero filosofo della cultura occidentale per affermare se stessa e per guadagnare validità universale. Il *pathos* tragico di un suicidio siffatto deve la sua intensità proprio al fatto che riesce a sintetizzare in un unico gesto un contrasto proprio di un'intera epoca e a simboleggiare il sacrificio necessario del filosofo per affermare la filosofia: ciò riesce a cogliere Diderot nelle sue pagine dedicate alla poesia drammatica.

A questi due filoni interpretativi se ne affiancavano altri di direzione opposta; celebre fu quello, di cui Rousseau fu il maggiore esponente, che criticava la tendenza a fare di Socrate un eroe o un maestro di virtù e che premeva perché la sua morte venisse interpretata non più come un martirio o un atto eroico, ma come "*une facile mort*", l'atto proprio di un personaggio senza la "*force de l'âme*" dei grandi eroi del passato e in linea con la vita facile, leggera e priva di vere preoccupazioni, quale è quella del filosofo<sup>266</sup>. L'interpretazione rousseauiana, non approfondibile in questo luogo, ha il merito di dirigersi contro quella canonicamente illuminista e di relativizzare ed "erodere", come sostengono Birkenhauer<sup>267</sup> e Trousson<sup>268</sup>, il mito della morte di Socrate; grazie a letture del genere, infatti, la vicenda della morte filosofica del pensatore ateniese perde il suo aspetto santificato, si svincola dall'iconografia illuminista e guadagna il suo

---

<sup>265</sup> Diderot, *De la Poesie dramatique* in *Oeuvres esthétiques*, cit., par. IV *D'une sorte de drame philosophique*, pp. 198-9.

<sup>266</sup> Cfr. Rousseau, *Discours sur la vertu du héros* (1751) in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1959-95, tomo 2, p. 1274. Cfr. anche *Emile, ou de l'éducation* (1762), trad. a cura di Aldo Visalberghi, *Emilio*, Laterza, Roma – Bari 1999.

<sup>267</sup> Cfr. T. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 105.

<sup>268</sup> Cfr. R. Trousson, *op. cit.* Per Trousson, in Rousseau si verifica, in realtà, un'identificazione con Socrate.

significato poliedrico e irriducibile ad un'unica etichetta. La figura di Socrate perde, anzi, potenziale rivoluzionario nell'ottica rousseauiana, e la forza di rottura che può essere contenuta nelle motivazioni di un filosofo viene svalutata e sostituita da quella, più dirompente, di un eroico Catone: la morte è vista, così, come una soluzione troppo facile e il cambiamento più autentico può essere rappresentato solo da chi ha la forza e il coraggio di restare nel mondo per operare una trasformazione vera e propria.

Della fortuna della morte di Socrate nel dibattito illuminista Hölderlin doveva essere ben conscio e, nonostante faccia menzione della sua intenzione di scrivere un dramma sull'argomento solamente una volta, si può sospettare che proprio questa fortuna e questa pregnanza della figura di Socrate nell'iconografia letteraria del tempo possa avergli indotto la fascinazione espressa nella lettera a Neuffer. La messa in evidenza del valore rivoluzionario e innovatore del suicidio socratico così come la questione del sacrificio in nome della filosofia, unitamente all'aspetto teatrale e drammatico di quel gesto, devono aver attirato Hölderlin; tale complesso di questioni e la poliedricità delle interpretazioni hanno, certamente, suscitato il suo interesse.

A questo deve aggiungersi senz'altro l'elemento necessario della mediazione platonica dell'aneddoto insieme a quello dell'indubbia importanza, già evidenziata nel corso del capitolo precedente, della matrice platonica per la filosofia di Hölderlin. Dal suo epistolario sappiamo che egli ebbe l'opportunità di leggere *l'Apologia di Socrate* e il *Fedone*: probabilmente furono questi i principali riferimenti della sua idea, mai espressa né tematizzata, di rappresentazione della morte di Socrate ed erano quelli i luoghi in cui poté conoscere “quella favola [...] che Hölderlin avrebbe voluto drammatizzare”<sup>269</sup>. Dagli altri dialoghi platonici che indubbiamente costituirono per il nostro autore i nodi più importanti dell'influsso platonico sulla sua filosofia, vale a dire il *Simposio*, il *Timeo* e il *Fedro*, possiamo dedurre che l'immagine di Socrate che Hölderlin aveva in mente quando espresse la volontà di scrivere un dramma sul suo martirio era quella di maestro d'amore, piuttosto che di virtù<sup>270</sup>. In altre parole, l'immagine che Hölderlin doveva aver costruito attorno a Socrate era armonizzata con la sua ricezione della filosofia platonica e, in particolare, delle nozioni cardine per la sua filosofia giovanile, ossia

---

<sup>269</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 23 (trad. mia).

<sup>270</sup> Cfr. *op.cit.*, p. 22: “*Er ist nicht der Lehrer der Tugend, sondern der Lehrer der Liebe*” (“egli non è il maestro di virtù, ma il maestro dell'amore”, trad. mia).

quelle di *Liebe* e *Schönheit*. Socrate doveva essere il campione di tali concetti, l'ispiratore della filosofia della *Vereinigung* e colui che più da vicino aveva avuto la possibilità di ammirare l'irraggiungibile idealità del *Seyn*.

Questa figura ci restituiscono, d'altronde, le lettere precedenti al '94 in cui Hölderlin comunica la sua nostalgia giovanile per l'età d'oro della Grecia attica. Su tutti, valga l'esempio di quella a Neuffer della fine dell'anno 1793, in cui il nostro autore si abbandona a una malinconica *revêrie* che lo vede protagonista, immaginando se stesso mentre torna "al boschetto di platani presso l'Ilisso, seduto tra i discepoli di Platone" dove "ebbro del calice socratico stavo in ascolto, nel convivio, dei giovani entusiasti dell'amicizia conviviale di Socrate"<sup>271</sup>. Socrate è, in questa occasione, l'ispiratore di un rapporto socievole e amoroso tra i suoi discepoli, il maestro capace di indurre una *Betrunkenheit* passionale negli allievi e anche in Hölderlin, suo allievo ideale. Come sostiene Birkenhauer, non v'è traccia di una lettura del personaggio di Socrate come uomo virtuoso o ferreo campione di una razionalità ultramateriale, ma, al contrario, il tono che predomina nella descrizione hölderliniana del grande sapiente ateniese è quello della bella armonia che infonde nei giovani che lo circondano, della lezione dell'incantevole riconciliazione che comunica loro, della figura di colui che "insegna tutto ciò che è amore"<sup>272</sup>.

Queste sporadiche tracce dell'interesse hölderliniano per Socrate possono farci avvicinare all'idea, pur vaga, che il nostro autore doveva avere della sua morte e possono suggerirci i motivi dell'attrattiva per il potenziale tragico del suicidio del grande maestro ateniese. Probabilmente, infatti, tale potenziale risiedeva proprio nel contrasto tra la bella armonia del messaggio socratico e l'estrema violenza del suo gesto finale, nella collisione della tranquilla beatitudine dell'ambiente che circondava il sapiente con l'astio che il suo tempo gli riservò, tale da fargli preferire una morte volontaria rispetto a una inflitta dal suo popolo. A riprova del fatto, dunque, che non si è autorizzati a parlare di una cesura tra i periodi di produzione e di esperienza hölderliniane sta, a mio avviso, la capacità del nostro autore di instillare il germe del tragico anche nella sua personale rappresentazione di Socrate, mediata dal suo maestro Platone e, di più, la vaga

---

<sup>271</sup> Hölderlin, *Briefe (1784- 1794)* in *Sämtliche Werke*, cit., pp. 284 (trad. mia). La datazione della lettera è incerta: Seebass la colloca alla fine di luglio 1793, mentre oggi si tende a farla risalire intorno a dicembre dello stesso anno.

<sup>272</sup> *Ibidem* (trad. mia).

analogia ravvisabile tra il contrasto che provoca la morte di Socrate e quello che si ritroverà alla base del conflitto di Empedocle. Nella fascinazione di Hölderlin per la morte di Socrate esiste già il conflitto tra il grande eroe tragico e il suo popolo, è già presente la dissonanza tra il messaggio del maestro e la ricezione di questo da parte della sua epoca, già è contenuta, in ultima istanza, la dinamica di sproporzione della misura, il ribaltarsi di un estremo su un altro e il culminare di tale rovesciamento in una morte; questa dinamica istituisce il concetto di tragico e si rintraccerà, pur contornata da molteplici differenze, negli abbozzi di stesura del grande progetto dell'*Empedokles*.

Come le lacune evidenziate non fanno immediata la comprensione dei motivi dell'attrazione di Hölderlin per la morte di Socrate, così il fatto che il passaggio da Socrate a Empedocle fu tanto repentino e silenzioso ci rende nebulosa la cognizione dei motivi per cui il nostro autore decise di abbandonare l'idea annunciata a Neuffer nel 1794 e si risolse a ricalcare il suo primo e unico dramma teatrale sull'enigmatica figura del sapiente agrigentino. La critica si è a lungo interrogata su quale sentiero possa condurre a una lettura plausibile, anche se, di certo, ugualmente incerta, del percorso ideale che condusse Hölderlin lontano dal personaggio di Socrate. Il filone più interessante sembra quello che ha tentato di avvicinare il procedimento compositivo e filosofico del nostro autore negli anni francofortesi (quando, come vedremo, comporrà il primo prospetto dettagliato dell'*Empedokles*) a quello dell'amico Hegel, con cui proprio in quegli anni il confronto ideale si fece più intenso<sup>273</sup>. Per comprendere verso quale direzione deve essersi diretto il confronto tra i due amici a riguardo della figura di Socrate e del suo martirio, si deve inserire senz'altro tale colloquio ideale all'interno del quadro, già esaminato nel capitolo precedente<sup>274</sup>, della critica che essi ebbero a condurre della cosiddetta religione positiva e della loro formulazione di un'alternativa mitica e filosofica al culto cristiano, violento e dispotico.

Se si accetta di assumere, relativamente alla questione della lettura hölderliniana della morte di Socrate, questa prospettiva, l'interpretazione che Hegel dà del sacrificio del filosofo ateniese all'interno del frammento giovanile *Volksreligion und Christentum*, il cui primo nucleo risale al periodo di Tubinga e che

---

<sup>273</sup> Tra gli altri interpreti che si sono imbarcati in questa impresa, si vedano Paul Wagnmann, *Friedrich Hölderlins Empedokles-Bruchstücke. Eine literar-historische Untersuchung*, Nendeln, Lichtenstein 1970 (ristampa); Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, cit.; Christoph Jamme, *Ein ungelehrtes Buch*, cit.

<sup>274</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.3.

venne rielaborato più volte fino al periodo bernese (1795 circa), si rivelerà utile a fare luce sul problema posto sopra. Nell'ambito della disquisizione sulla "religione del cuore" e per questo popolare, contrapposta a quella giudaico-cristiana, Hegel presta attenzione al tema del martirio del saggio e lo lega alla questione della libertà del fedele di percepire un accordo naturale ai precetti della sua religione; per questo, il discorso che argomenta la contrapposizione tra l'armonica religione dei greci e quella autoritaria dei cristiani passa anche attraverso l'analisi delle differenze del significato della passione dei suoi martiri e, dunque, per l'esame del senso che assunse la morte di Socrate per i suoi seguaci contrapposta a quella di Cristo.

Ciò che ci risulta sorprendente è che Hegel dà una lettura della morte di Socrate che appare molto simile a quella che è sembrato plausibile attribuire a Hölderlin: Socrate è, per il filosofo di Stoccarda, un maestro più che un essere santificato, un amorevole maieuta, in grado di ammaestrare "nella conversazione la gente nel modo più semplice del mondo. Senza tono didascalico, senza mostrare di voler istruire, iniziava una conversazione qualsiasi, portando nella maniera più fine verso una dottrina che si dava da sé e che neanche ad una Diotima poté sembrare imposizione"<sup>275</sup>. L'immagine hölderliniana di Socrate come "*Lehrer des Liebes*" si ritrova evidentemente nello scritto hegeliano e tale raffigurazione dello scritto sulla *Volksreligion* potrebbe, anzi, essere interpretata come la risultante dei colloqui di Hegel col nostro autore; infatti, l'intera descrizione hegeliana del filosofo ateniese pone l'accento sulla sua capacità di non imporre alcuna norma e di non riferirsi ad alcun precetto, ma di trarre norme e precetti dal discorso dialettico con i discepoli e di risvegliare il loro interesse illuminando se stesso.

Non c'è violenza né positività nel circolo socratico in quanto il filosofo non mira a diventare "un modello secondo cui forgiare il loro carattere, nessuna regola secondo cui uniformare le loro diversità"<sup>276</sup>, ma si propone solo l'insegnamento della quieta aderenza di quelle disposizioni formulate secondo ragione e la realtà della vita materiale, delle emozioni e delle affezioni del cuore che persino nel circolo dei discepoli devono essere vissute ed esperite. In una parola, il cuore dell'insegnamento socratico è la più alta riconciliazione di ragione e sensibilità: nulla di più lontano, dunque, non solo dal metodo autoritario e

---

<sup>275</sup> Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 60.

<sup>276</sup> *Op. cit.*, p. 63.

violento del Cristo del giovane Hegel, ma anche dalla caratterizzazione illuministica, che s'è rintracciata in Voltaire, di un Socrate maestro di virtù e campione di un'invincibile razionalità ultramateriale. La raffigurazione hegeliana di Socrate si rivela, in ultima istanza, come quella di un uomo autenticamente libero, perché capace di realizzare il più alto accordo tra cuore e spirito e perché indifferente alla possibilità di una sopraffazione dell'uno sull'altro.

Per queste ragioni e per l'accento posto sul tema della libertà di Socrate, la lettura hegeliana del suo sacrificio appare chiaramente contrapposta a quella della morte di Gesù. Soprattutto, la formula che Hegel impiega nella descrizione di tale sacrificio è sorprendentemente analoga a quella che Hölderlin utilizza nella lettera a Neuffer per esporre il modo in cui vuole raccontare la tragedia della morte di Socrate; se Hölderlin parlava di una tragedia "secondo l'ideale del dramma greco"<sup>277</sup>, Hegel scrive di Socrate che "dinnanzi alla morte, morì da greco"<sup>278</sup>, riferendosi alla sua decisione di offrire un gallo a Esculapio<sup>279</sup> e ai discorsi che pronunciò prima di morire<sup>280</sup>.

La serenità che il filosofo ostentò nell'occasione del suo suicidio e la sua cura di dedicare l'ultimo sacrificio al dio degli infermi testimoniano, innanzitutto, che la religione cui egli aderiva era genuinamente popolare, in quanto non prevedeva precetti contrari alla natura umana e faceva sì che un uomo potesse desiderare di rendere omaggio agli dèi persino in punto di morte. In più, tale serenità è traccia anche del fatto che Socrate non necessitava di alcuna risurrezione, al contrario di Cristo: nel momento in cui sceglie di porre fine alla sua vita, egli è certo della risonanza e dell'influsso della sua vita in quella dei suoi discepoli. Socrate muore, allora, tranquillamente, perché non ha bisogno di rimettere a un atto prodigioso il compito di verificare ciò che egli aveva insegnato lungo il corso della sua vita, né sente il bisogno di andarsene con un gesto miracoloso che lo distingua da tutti gli altri uomini. Se ne va da greco e da uomo libero, parla "con i suoi discepoli dell'immortalità dell'anima come un greco parla alla ragione e alla fantasia; parlò in maniera così viva, mostrò loro in tutto il suo

---

<sup>277</sup> Hölderlin, *Briefe (1784-94)* in *Sämtliche Werke*, cit., p. 347, trad. cit.

<sup>278</sup> Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 64.

<sup>279</sup> Cfr. Platone, *Fedone* in *Opere Complete*, I, trad. a cura di Manara Valgimigli, Laterza, Roma-Bari, 1982, par. 118a (7-8), p. 185.

<sup>280</sup> Probabilmente, anche Hegel usa l'*Apologia* e il *Fedone* come riferimenti.



essere così vicina quella speranza, fu così convincente, perché le premesse di questo postulato essi le avevano raccolte in tutta la loro vita”<sup>281</sup>.

La forza del Socrate hegeliano, che si contrappone strenuamente alla caratterizzazione settecentesca del sostenitore della predominanza di un gelido intelletto e che tenta di rivalutare la componente materiale e sensibile del primo dei filosofi, sta proprio nella serenità con cui muore; il simbolo più celebre della quieta contiguità dei precetti di ragione con la vita, il più greco dei greci, risulta, dunque, in Hegel, dalla totale assenza di contrasti con cui si decide per il martirio. Il filosofo ateniese, emblema dell’armonica aderenza ai culti del popolo greco pre-ellenistico, si risolve alla morte con la placida tranquillità che lo facevano scegliere la vita tutte le volte che prendeva la via della dialettica, della maieutica e, dunque, della filosofia. Il correre del filosofo incontro alla morte si configura, nella prospettiva hegeliana, in piena e armonica continuità con ciò che la sua intera vita era tesa a significare; la serenità dei colloqui di Socrate con i suoi allievi poco prima di togliersi la vita, per come questa è descritta nei dialoghi platonici, altro non sarebbe che la risultante dell’armonica coesione che il maestro aveva insegnato in vita. Anzi, sebbene la scelta di morire si renda necessaria per il filosofo solo dopo essere stato incompreso dai suoi concittadini e se anche essa ha in sé la motivazione del contrasto politico, nello scritto giovanile di Hegel il tono drammatico, enfatizzato dalle altre letture cui si è velocemente accennato sopra, non è per niente accentuato e non costituisce lo sfondo entro cui la vicenda è compresa. Nonostante siano i conflitti di Socrate con i suoi concittadini ad offrire la causa del suo suicidio, il filosofo ateniese “muore da greco”, testimoniando anche la continuità della sua morte con lo spirito del suo popolo: il sacrificio di Socrate ad Esculapio significa, così, la piena adesione non solo della vita, ma anche della morte del filosofo alla religione del popolo greco, quasi suggerendo che la morte di un greco parla al *demos* più intimamente e veementemente degli atti dei suoi governanti.

Forse si può scorgere, dunque, in questo tipo di nucleo interpretativo quello che può aver costituito lo sfondo delle riflessioni hölderliniane su Socrate, che portarono al distanziamento e all’abbandono dell’idea di rendere il maestro di Platone protagonista di una tragedia. È, infatti, quasi certo che Hölderlin abbia condiviso alcune delle riflessioni hegeliane sulla questione della positività della religione e sulla proposizione di una nuova mitologia della ragione, come è

---

<sup>281</sup> Hegel, *Scritti teologici giovanili*, cit., p. 64.

testimoniato dal suo carteggio e dal “giallo filosofico”<sup>282</sup> del *Systemprogramm*<sup>283</sup>, ed è, nondimeno, acclarato che questo percorso si sia sovrapposto, negli anni jenesi e francofortesi, ad un’embrionale riflessione hölderliniana sul tragico, come attesta proprio la menzione a Socrate nella celebre lettera a Neuffer del ’94. Per queste ragioni, una somiglianza o, per lo meno, una parentela fra le opinioni dei due amici sulla morte di Socrate non sarebbe, a mio avviso, improbabile e farebbe supporre che la motivazione di Hölderlin di abbandonare definitivamente il progetto di un dramma su Socrate possa gettare le sue radici anche nel confronto con Hegel. Questo tipo di ragionamento, in linea di massima condiviso dalla critica, fa sospettare che “Hölderlin non avrebbe concepito Socrate diversamente da quanto fece Hegel”<sup>284</sup> e che il ragionamento che quest’ultimo conduce nei suoi scritti giovanili possa essere analogo a quello che sviluppò lo stesso Hölderlin.

Se tutto questo è vero, le cause della scelta di Hölderlin di abbandonare la figura di Socrate non sono così difficili da scorgere. L’idea che la morte di Socrate sia stata in piena continuità con i suoi precetti, con la sua personalità e, persino, con il culto del suo popolo, e che sia stata vissuta così serenamente proprio perché l’insegnamento centrale del socratismo era, per l’appunto, l’alta riconciliazione e la quieta armonia tra le parti, allora il pathos tragico, che pure il nostro autore doveva aver scorto in un primo momento, risulta per forza distrutto e rende quella di Socrate una morte inadatta a rappresentare i contrasti e le violente opposizioni che muovono il divenire e che costituiscono il dissidio tragico.

Il conflitto politico non risulta, nel Socrate hegeliano, da un’incapacità per il filosofo di riconoscersi nel suo popolo o nel suo tempo, né la sua morte indica la risoluzione di un dissidio qualsiasi; anzi, il sacrificio del filosofo non fa che confermare i suoi insegnamenti e poggia sulla certezza del fatto che questo gesto sarà condiviso e compreso dai discepoli, senza, dunque, urtare contro lo spirito del popolo greco ma, al contrario, risultando con esso in piena e serena linearità. Tuttavia, proprio l’aspetto della continuità tra la vita del filosofo e la sua morte deve aver avuto importanza non solo per la critica tardo settecentesca, che tendeva a vedere la morte di Socrate come un atto di rottura rispetto ai suoi

---

<sup>282</sup> Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*, cit., p. 8 (dal commento di L. Amoroso).

<sup>283</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.3.

<sup>284</sup> Wagmann, *op. cit.*, p. 19 (trad. mia).

insegnamenti e alla sua vita o, comunque, come un atto estremo e sconsiderato, ma soprattutto per Hölderlin. L'elemento di fluida coerenza della scelta per il proprio sacrificio rende possibile stabilire una corrispondenza tra il personaggio e l'atto della sua morte e vedere questa correlazione sotto un nuovo punto di vista, che risulterà fondamentale per la scelta di Empedocle come nuovo protagonista della tragedia.

Nonostante questo, l'abbandono della figura di Socrate innesca, come sostiene Birkenhauer<sup>285</sup>, ulteriori problemi. Forse è semplicistico sostenere che per Hölderlin la morte di Socrate abbia perso completamente potenziale tragico, sebbene il dialogo con Hegel ha avuto certamente un grosso ruolo nel ridimensionamento della figura del filosofo; se anche è vero che la decisione di rendere Empedocle, e non Socrate, il protagonista di una tragedia debba essere, in parte, scaturita dall'attribuzione al primo di un *pathos* quanto meno più idoneo dell'altro, tuttavia questo elemento va connesso alla domanda su cosa significhi per Hölderlin una morte tragica e su cosa intendesse il nostro autore con "ideale del dramma greco" quando si proponeva di comporne uno lui stesso. In ultima istanza, non è la morte di Socrate a non essere tragica, ma la lettura hölderliniana di tragico a non essere compatibile con la figura di Socrate: "La tesi secondo cui Hölderlin abbia fatto propria la visione per cui la morte di Socrate non è tragica, mentre quella di Empedocle lo sia, non dice nulla sulla lettura hölderliniana, ma la rinvia alla comprensione preliminare di cosa sia 'tragico'"<sup>286</sup> e tale comprensione può essere ottenuta solo con l'analisi del personaggio di Empedocle e con l'esame della struttura della sua tragedia.

La fascinazione di Hölderlin si rivolge, così, al personaggio di Empedocle, per molti versi opposto a quella di Socrate, ed è in questo che il nostro autore vedrà la figura più adatta ad incarnare in sé i conflitti vitali essenziali che devono costituire la base della tragedia.

---

<sup>285</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 85-95.

<sup>286</sup> *Op. cit.*, p. 93 (trad. mia).

### 2.2.2. Il suicidio del theîos anēr: Empedocle di Agrigento e la mediazione di Herder.

Se la rappresentazione della figura di Socrate e del significato della sua morte era, all'interno del dibattito fine settecentesco, tutt'altro che univoca, quella di Empedocle potrebbe definirsi totalmente sfuggente. Se, come nota Hölscher, “nemmeno noi [...] sappiamo che tipo di immagine dovremmo farci di Empedocle”<sup>287</sup>, la complessità dell'immagine del filosofo agrigentino è dovuta principalmente alla difficoltà di interpretare le fonti, dirette o indirette, della sua vita e della sua filosofia; Empedocle non ha mai avuto un biografo illustre, come nel caso di Socrate, ma alla sua figura accennano moltissimi interpreti dell'antichità, che riferiscono aneddoti fantastici e, spesso, discordanti tra loro, sulla sua vita. Non è troppo d'aiuto neppure il fatto, che parrebbe facilitare molto la ricerca sul suo conto, anche e soprattutto rispetto a Socrate, che abbia lasciato qualcosa di scritto, di cui ci sono pervenuti i frammenti: i poemi empedoclei presentano, per lo più, epigrammi sapienziali lacunosi e sconnessi, scritti con uno stile più somigliante a quello di poeta o, addirittura, di un santone che a quello di un filosofo. Tutte queste ragioni hanno contribuito all'oscura equivocità dell'immagine di Empedocle e, insieme, al fascino misterioso che questa continua ad esercitare anche per i contemporanei. Il personaggio dell'agrigentino si configura da sempre come un essere straordinario e i racconti sugli eventi della sua vita lo vedono sempre teso tra veridicità e leggenda; la sua immagine, dunque, risente di questa tensione e dà luogo a interpretazioni molteplici e disparate, tanto da configurarlo come un poeta, un filosofo, o, addirittura, come un santone o un personaggio mitico.

È argomentazione canonica nel dibattito tra gli studiosi di Hölderlin che il nostro autore subì una forte fascinazione per la figura di Empedocle e per le leggende che aveva letto sul suo conto<sup>288</sup>; l'individuazione del sapiente agrigentino come protagonista di una tragedia da parte di Hölderlin fu dovuta, secondo gran parte della critica, più all'attrazione per la sua immagine che ad un vero e proprio influsso della sua filosofia sul suo pensiero. È senz'altro vero, infatti, che il legame di corrispondenza tra il personaggio e la sua morte, che Hölderlin aveva già,

---

<sup>287</sup> Hölscher, *op. cit.*, p. 17 (trad. mia).

<sup>288</sup> Cfr. il saggio introduttivo di Elena Polledri in Hölderlin, *Der Tod des Empedokles* (1826), trad. a cura di E. Polledri e Laura Balbiani, *La morte d'Empedocle*, Bompiani, Milano 2003, pp. V-XXXVII.

verosimilmente, stabilito nel caso di Socrate, sia alla base della decisione di rendere il suo gettarsi nel cratere dell'Etna l'episodio attorno a cui costruire un dramma. In più, il dibattito settecentesco attorno alla morte del filosofo agrigentino, di cui Hölderlin deve essere stato testimone, si incentra quasi esclusivamente sulle sue vicende biografiche e l'abbozzo così fumoso della figura di Empedocle del XVIII secolo dipende prevalentemente dal suo emergere da aneddoti leggendari e sempre contrastanti tra loro, risentendo della mancanza di un biografo accreditato o di una tradizione univoca delle gesta del presocratico.

La fonte primaria cui Hölderlin, come altri interpreti del tempo<sup>289</sup>, fece riferimento nel formulare una lettura della figura di Empedocle fu, senza dubbio, l'ottavo libro delle *Vite* di Diogene Laerzio, quello dedicato ai filosofi italici e ai pitagorici: in esso, lo storico ricostruisce la maggior parte degli aneddoti della vita dell'agrigentino, insieme ai punti salienti della sua visione del mondo, discutendone la verosimiglianza e evidenziandone i punti di contrasto. Proprio Diogene Laerzio riporta la leggenda della morte nel cratere dell'Etna il giorno stesso in cui Pantea, la donna agrigentina cui Empedocle aveva salvato la vita<sup>290</sup>, aveva organizzato un banchetto per ringraziare il suo benefattore. Diogene Laerzio riporta, inoltre, anche i contrasti politici che il sapiente ebbe con i suoi concittadini (tanto accesi da suscitare la leggendaria versione della morte in esilio di Empedocle<sup>291</sup>) e il suo discusso amore per la democrazia<sup>292</sup>. I personaggi che ruotano intorno ad Empedocle nella ricostruzione di Diogene Laerzio, che, comunque, risulta la più completa e imparziale, vengono ripresi da Hölderlin e inseriti nelle stesure della sua tragedia<sup>293</sup>. Con la lettura delle *Vite dei più illustri*

---

<sup>289</sup> Tra gli altri, si ricordino Louis Moreri, in *Le Grand Dictionnaire Historique*, Johann Franz Budde nella quarta parte dell'*Allgemeines Historische Lexikon* (1674), Gabriel Naudé, *Apologie pur les grands hommes soupçonnez de Magie* (1653), Benito Feyjoo, il primo libro del *Satisfacción al Escrupuloso* (1727), Johann Jakob Bruker, *Kurtze Fragen aus der Philosophischen Historie* (1731).

<sup>290</sup> Probabilmente si tratta della donna che, secondo la leggenda tramandata da Eraclide in *Sulle malattie*, aveva giaciuto esanime per trenta giorni e che era stata salvata da Empedocle, "sia medico sia profeta", interpellato da Pausania, da lui amato. Su questo, cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più illustri filosofi in dieci libri*, trad. a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2005, XVIII libro, pp. 993-5.

<sup>291</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 995-9.

<sup>292</sup> Anche gli aneddoti su questo aspetto sono contrastanti. Persino la lettura di un Empedocle antidemocratico, perché santone divinizzatosi e postosi al di sopra degli agrigentini, ebbe fortuna nel dibattito settecentesco. Su questo, cfr. Pierre Nicolas Bonamy, *Recherches sur la vie d'Empédocle in Mémoires de Littérature tirés de Registres de l'Académie Royale des Inscriptions et belles Lettres* (1736), tomo X.

<sup>293</sup> Questo vale per Pantea e Pausania.

*filosofi*, il nostro autore entrò in contatto con la collazione degli aneddoti della vita di Empedocle più minuziosa che esista; grazie a tale tramite, egli apprese i tanti lati della personalità del filosofo che inserì, poi, nel suo dramma e si formò un'idea della complessità della sua figura, facendosene affascinare.

Esistono altre due fonti antiche, tuttavia, che furono risolutive per la sfumatura che assunse Empedocle agli occhi del nostro autore, vale a dire la conclusione dell'*Ars Poetica* di Orazio e la *Morte di Peregrino* di Luciano di Samostata. L'importanza di tali fonti per Hölderlin deriva dal fatto che entrambe dibattono la *vexata quaestio* della morte nell'Etna discutendo il dato, tramandato da Diogene Laerzio, che questa fosse causata "dall'intento" di Empedocle "di dare credito alle dicerie sul suo conto, che fosse diventato un dio; successivamente, però, si scoprì la verità, poiché uno dei suoi calzari fu restituito dal vulcano: era infatti abituato a portare calzari di bronzo"<sup>294</sup>. Entrambe le versioni attribuiscono all'atto di Empedocle un valore compensativo: per Orazio, in particolare, la scelta di far finire la propria vita gettandosi nella lava vulcanica è motivata sì dalla volontà del filosofo di provare il fatto di essere un "*deus immortalis*"<sup>295</sup>, ma è dovuta anche alla freddezza del sangue di Empedocle, caratteristica che gli vale l'appellativo "*frigidus*"<sup>296</sup> nell'ode oraziana e che "descrive il suo temperamento come stupido, triviale, insulso, lo contrassegna come povero d'ingegno, con un termine retorico per la realizzazione dell'espressione lo qualifica come poeta pretenzioso"<sup>297</sup>.

Dunque, il connotato del filosofo come "uomo dal sangue freddo", che viene usato da Orazio per fare ironia sulla sua povertà d'ingegno, sarebbe la vera causa del suo suicidio. A riprova della fortuna che tale lettura aveva guadagnato nel diciottesimo secolo e della celebrità che aveva raggiunto anche per Hölderlin, valga la prima menzione che il nostro autore fa di Empedocle, alla fine dell'ultimo libro di *Hyperion*: "Ieri salii lassù sull'Etna. Mi ricordai del grande siciliano che, un giorno, stanco di contare le ore, fidandosi dell'anima del mondo e

---

<sup>294</sup> Diogene Laerzio, *Vite*, cit., p. 1001.

<sup>295</sup> Orazio, *Ars Poetica*, trad. a cura di Eckart Schäfer, *Die Dichtkunst*, Reclam, Stuttgart 1972, verso 464, p. 34.

<sup>296</sup> *Ibidem*, verso 465.

<sup>297</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 149-50 (trad. mia). Birkenhauer riprende qui il commentario, curato da E. Schäfer, dell'edizione tedesca dell'*Ars Poetica* cui si sta facendo riferimento, che spiega il termine *frigidus* anche con un accenno alla dottrina empedoclea degli elementi.

pieno di ardimentoso desiderio di vita, si precipitò nelle splendide fiamme; e un freddo motteggiatore lo irrise dicendo che il freddo poeta aveva dovuto scaldarsi al fuoco”<sup>298</sup>, laddove il “freddo motteggiatore” è, naturalmente, proprio Orazio.

Luciano di Samostata riprende, per parte sua, nella sua *Morte di Peregrino* la teoria compensativa della morte di Empedocle, ma, questa volta, pur mantenendo la verve satirica che è stata rinvenuta in Orazio, la ribalta, attribuendo la causa del suicidio del siciliano alla sua *melancolia*. Inserendosi in un illustre filone di pensiero dell’antichità, che vanta persino una menzione nel trentesimo dei *Problemata Physika* degli Pseudo-Aristotele<sup>299</sup>, Luciano attribuisce il suicidio di Empedocle ad un’eccedenza di bile nera e, dunque, secondo l’antica teoria pitagorica degli umori che ebbe ampio seguito in Ippocrate e, soprattutto, Galeno<sup>300</sup>, ad una preponderanza dell’umore melanconico. Per questo, la sua morte viene contrapposta a quella del Peregrino Proteo (che, invece, si era gettato in una pira ardente), sebbene in entrambi fosse ravvisabile il “dolore della fama”<sup>301</sup>, ed Empedocle viene espulso, alla fine del dramma, dall’isola dei beati, per essere trasferito in quella di Aiace, insieme agli altri melanconici. La descrizione satirica di Luciano ebbe nella cultura tardo-settecentesca una popolarità considerevole e paragonabile a quella dell’ode oraziana; sebbene non sia provato che Hölderlin abbia letto direttamente il *Peregrinus*, è certo che la connotazione di Empedocle come affetto da *melanconia* gli risultasse nota e, anzi, che l’influsso di tale tratto distintivo si propaghi per tutto il lavoro sulla sua tragedia. In più, il carattere melanconico di Empedocle è suggerito, come nota Ava Chitwood<sup>302</sup> dalla stessa lettura di Diogene Laerzio, quando essa pone l’accento sulla gravità del suo carattere e sul suo egoismo; questi sono i tratti

---

<sup>298</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 170.

<sup>299</sup> Cfr. *Studi sui Problemata Physika aristotelici*, a cura di B. Centrone, Bibliopolis, Napoli 2011. Il trattato annovera Empedocle tra i melanconici, insieme a Platone, Socrate, Eracle, Bellerofonte e, soprattutto, Aiace, che diventò simbolo degli affetti da *melanconia*.

<sup>300</sup> Sulla teoria dei temperamenti, cfr. Gianni Micheli, *Le ricerche medico biologiche: Galeno e*, in particolare, il cap. V, *La dottrina dei temperamenti*, in *Storia del Pensiero filosofico e scientifico*, a cura di Ludovico Geymonat, Garzanti, Milano 1970, vol. I, *L’antichità e il medioevo*, pp. 379-82.

<sup>301</sup> Luciano di Samostata, *Sämtliche Werke*, trad. a cura di Cristoph Martin Wieland, Leipzig, 1788-9, p. 87, VI parte (trad. dal tedesco mia).

<sup>302</sup> Cfr. Ava Chitwood, *Death by Philosophy. The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus, and Democritus*, The University of Michigan Press, 2004, p. 20.

distintivi del *θεῖος ἀνὴρ* nella rappresentazione classica e tali tratti si sposano indissolubilmente con lo stato d'animo melanconico.

Proprio questa connessione tra la grandezza d'animo, l'eroicità e la divinità di Empedocle con il suo temperamento melanconico e non, naturalmente, la visione di tale morbo come causa del suo suicidio, deve essere assunta come fondamento del quadro holderliniano di Empedocle. Se si tiene ferma tale connessione, infatti, la figura del sapiente siciliano come taumaturgo, essere divino, da un lato, e come eroico riformatore e coraggioso filosofo, dall'altro, si tinge necessariamente di una sfumatura mesta; la sua malinconia è obbligatoria conseguenza della solitudine dei grandi, della superiorità (*Überragendheit*) dell'eroe, della dolorosa condizione di contrasti altalenanti, in definitiva, dei personaggi leggendari con la propria comunità<sup>303</sup>. Di più: la connotazione di Empedocle come malinconico porta ad avvicinarlo non solo ad eroi e semidei, ma anche e soprattutto alla categoria dei poeti e rende, dunque, il poeta stesso al centro del conflitto tragico.

La fortuna della caratterizzazione del poeta come tipo "lunare" e come affetto da malinconia è, nella storia della cultura occidentale, indubbia, e ha il pregio di avvicinare la figura del poeta a quella del filosofo e, nella tradizione greco-antica, a quella dell'eroe. Questo *fil rouge* è di fondamentale importanza per il nostro discorso, tanto più che ha il merito di ampliare la raffigurazione di Empedocle agli occhi di Hölderlin e di far sì che all'interno del suo personaggio convergano il piano filosofico, quello artistico e quello politico. È il poeta, in altre parole, colui che, in virtù della sua straordinaria connessione con la natura e con il divenire e dell'entusiasmo che proprio dalla natura gli è infuso, l'uomo che più è soggetto all'urto tra la dimensione della *All-Einheit* e quella del procedere ciclico degli eventi, colui che più sente il contrasto del vivente e che più è sospinto tra l'amore per le cose e l'ardore per la riforma; in Empedocle si assommano, pertanto, l'eroicità del rivoluzionario, l'ardore del poeta, la santità del religioso e la sconsolata solitudine del filosofo. Una figura siffatta risulta perennemente tesa tra gli impulsi e le "dissonanze del mondo"<sup>304</sup> e deve trovarsi, per sua intrinseca

---

<sup>303</sup> Cfr. su questo, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

<sup>304</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 178.



costituzione, nel nucleo del conflitto tragico: egli vive quel conflitto, lo combatte e, alla fine, deve soccombergli.

Ancora più importante risulta tale caratterizzazione se si pensa che quella hölderliniana è la prima tra le rappresentazioni di Empedocle in ambiente fine-settecentesco a conferire alla morte del siciliano un valore positivo e propositivo: la morte di Empedocle non è, per il nostro autore, una reazione alla sofferenza che il morbo della melanconia gli arrecava, né (o, meglio, non solo) la conseguenza finale del suo egocentrismo, ma assume un valore immortale, addirittura rappresentativo, come vedremo, dei dissidi della stessa condizione umana. Il suicidio di Empedocle è, dunque, un sacrificio e non una compensazione; la scelta dell'agrigentino come personaggio tragico ha, infine, per Hölderlin il senso di scagliarsi contro la celebre e antica lettura compensativa del gesto di gettarsi nell'Etna e di far scaturire il suo potenziale tragico proprio da quello comico, che era stato individuato dalle antiche satire citate, a riprova della stretta parentela che intercorre tra i due generi.

L'opinione, pur diffusa e accreditata, dell'indifferenza di Hölderlin per la filosofia empedoclea può, peraltro, venir contestata e il ravvisare accanto alla fascinazione del nostro autore per la figura del sapiente siciliano quella per la sua filosofia potrebbe rafforzare il legame tra Empedocle e il concetto di tragico. Sebbene, infatti, il nostro autore non abbia mai, presumibilmente, studiato la filosofia empedoclea, ciò non significa che egli non sia mai venuto a contatto con i suoi punti cardine, che non li abbia inseriti nella struttura della sua teoria del tragico e che, infine, alcuni dei suoi postulati non abbiano contribuito alla scelta del nostro autore di rendere Empedocle il personaggio tragico per eccellenza.

Questa tesi pare sostenere Uvo Hölscher<sup>305</sup> quando sottolinea l'influenza dello scritto *Liebe und Selbstheit* di Herder nella redazione dei primi abbozzi hölderliniani della sua filosofia del tragico. Com'è noto, il saggio herderiano sviluppa una critica contro la nozione di desiderio (*Verlangen*<sup>306</sup>), espressa dal neoplatonico olandese Hemsterhuis nella sua celebre *Lettre sur les*

---

<sup>305</sup> Hölscher, *op. cit.*, ma anche *Empedokles von Akragas. Erkenntnis und Reinigung*, in Hölderlin Jahrbuch 1963-4, pp. 21-43.

<sup>306</sup> La dicitura originale hemsterhuisiana recita, in realtà, *désirs*, dunque “desideri” al plurale; la forzatura di Herder di tradurre il termine al singolare [*verlangen*] si inquadra nelle ragioni della sua critica contro il filosofo olandese; su questo, cfr. Salvatore Tedesco, *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima filosofia di Herder*, Aisthesis, 2010, anno III, vol. II. La lettera è stata pubblicata nel 1781 sul *Teutscher Merkur*.

*désirs*, e cerca di integrare la nozione hemserhuisiana di desiderio in quanto spinta verso l'amore e la totale riconciliazione comunitaria con le nozioni di *Selbstheit* ("egoità") e di *isoliertes einzelnes Dasein* ("esserci isolato e unico"). Tale integrazione serve a Herder per ridimensionare la visione un po' ingenua del filosofo olandese e per porre l'accento sui limiti che il desiderio come spinta verso l'unificazione si trova a contrastare.

Per Herder, se è vero che il principio dell'unificazione motiva il desiderio e, dunque, si configura come un motore dell'intera vita umana, è vero anche che tale principio possiede dei "confini" e che al principio dell'amore, che tutto tende a conciliare, è opposto quello dell'odio, che agisce dissolvendo e separando: Hemsterhuis pare aver dimenticato questa azione doppia e reciproca dei due principi, prestando attenzione solo a una delle direzioni possibili che il movimento desiderante può prendere, e "non risulterà sgradevole seguire tale doppio cammino, quanto meno dal momento che Hemsterhuis ci ha guidato solo attraverso uno di essi. Egli si è riservato l'altro per un'altra trattazione, che non ha ancora scritto, o quanto meno non ho visto."<sup>307</sup> Il nostro esserci autonomo e indissolubile costituisce, per Herder, il polo opposto rispetto a quello del desiderio di ricongiungimento a tutte le cose. La vita umana si configura, così, come incessante movimento tra i due poli e come il prevalere incostante dell'uno sull'altro, senza che una vera ricomposizione avvenga mai e senza che "vincoli di desiderio e nostalgia"<sup>308</sup> riescano mai ad abbandonare il desiderio d'amore: se questo avvenisse, infatti, l'egoità del nostro esserci risulterebbe per sempre dissolta e l'essere umano, travalicando i limiti della sua finitezza, ne uscirebbe totalmente snaturato.

Non è difficile comprendere quanto il saggio di Herder sia stato fondamentale per la costruzione della nozione di tragico da parte del nostro autore. Non solo, infatti, il movimento descritto dal saggio sulla *Selbstheit* risulta molto simile a quello tratteggiato in diversi saggi hölderliniani, su tutti la già analizzata prefazione al *Thalia-Fragment*, ma alla fine del trattatello herderiano è presente un altro riferimento che abbiamo visto essere uno dei tratti fondativi della concezione hölderliniana: riprendendo, infatti, a sua volta una metafora già usata da Hemsterhuis, Herder la ribalta e afferma che "per quel che riguarda infine

---

<sup>307</sup> Herder, *Liebe und Selbstheit*, trad. a cura di Salvatore Tedesco, *Amore ed Egoità*, Aisthesis, 2009, anno II, vol. I, p. 82.

<sup>308</sup> *Op. cit.*, p. 81.

il godimento dell'Essere supremo, esso rimane e deve rimanere sempre [...] *iperbole col suo asintoto*. L'iperbole si avvicina sempre più all'asintoto, ma non lo raggiunge mai; per la nostra beatitudine non possiamo mai perdere il concetto del nostro esserci, e raggiungere il concetto infinito che noi siamo Dio.”<sup>309</sup> L'immagine dell'iperbole e del suo asintoto è la stessa che Hölderlin pone alla fine del frammento *Hermokrates an Chephalus* (“nel frattempo lascia che io chieda se veramente l'iperbole si congiunga con i propri asintoti”<sup>310</sup>), un'indagine che abbiamo imparato ad inserire, nel corso del capitolo precedente<sup>311</sup>, all'interno della polemica contro il “quietismo scientifico”<sup>312</sup> e, nella fattispecie, contro Schiller; tale forte riferimento alla critica di Herder a Hemsterhuis nell'opera di Hölderlin testimonia, dunque, la centralità che la lettura dello scritto sull'egoità e l'argomentazione che li trova spazio ebbe nella filosofia del nostro autore.

Nel trattato di Herder esiste, tuttavia, un ulteriore elemento di grande importanza per i nostri scopi. Infatti, l'argomentazione herderiana contro Hemsterhuis prende l'avvio da “una bella leggenda dell'antica poesia, che amore abbia tratto il mondo dal caos e legato reciprocamente fra loro le creature con vincoli di desiderio e di nostalgia”<sup>313</sup>, ossia proprio dalla “leggenda” tramandata per primo da Empedocle di Agrigento (“ed io credo sia stato Empedocle a fare dell'odio e dell'amore le figure della creazione”<sup>314</sup>), e si avvale del frammento empedocleo 21<sup>315</sup>, da cui “durante il regno dell'odio [*kòtos*] ogni cosa ha forma distinta e sta separata, mentre quando regna amicizia [*philia*] si uniscono insieme e si desiderano l'una con l'altra. Da essi infatti tutte quante le cose che erano sono e saranno: hanno avuto origine gli alberi, uomini, donne, e fiere, uccelli e pesci che vivono in acqua; [...] correnti l'una attraverso l'altra, diventano oggetti di vario aspetto: tanto vasto è lo scambio prodotto dalla mescolanza”<sup>316</sup>. Il fondamento

---

<sup>309</sup> *Op. cit.*, p. 93.

<sup>310</sup> Hölderlin, *Ermocrate a Cefalo* in *Scritti di estetica*, cit., p. 52.

<sup>311</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.1.

<sup>312</sup> Hölderlin, *Ermocrate a Cefalo* in *Scritti di estetica*, cit., p. 52.

<sup>313</sup> Herder, *op. cit.*, p. 81.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> Anche qui, come nel caso di Eraclito, si farà riferimento alla numerazione Diels-Kranz.

<sup>316</sup> Empedocle, *Frammenti*, trad. a cura di Franco Trabattoni e Carlo Sini, Marcos y Marcos, Milano 1987, p. 37.

della teoria herderiana dell'alternarsi dei domini di amore ed egoità e, dunque, della concezione per cui il desiderio non è solo desiderio di ricomposizione ma anche di dissoluzione è rintracciato dallo stesso Herder nella filosofia empedoclea e, in particolare, nella sua concezione di alternanza incessante tra i principi di odio e amicizia/amore; il nucleo primario di una filosofia che problematizzi il rapporto tra impulso alla ricomposizione e impulso alla dissoluzione è, dunque, descritto già nei frammenti del controverso presocratico. Dalla massima di Empedocle, infine, Herder fa scaturire il riferimento alla dottrina platonica di *Eros* come figlio di *Poros* e *Penia*, con il grande merito, così, di inserire il sapiente agrigentino nella stessa costellazione di Platone e di disegnare un percorso nella filosofia antica che, come abbiamo visto, costituirà una matrice fondamentale del pensiero di Hölderlin.

La messa in evidenza della forte parentela che esiste certamente tra questo saggio di Herder e la concezione di tragico di Hölderlin è indispensabile per comprendere quale posto la mediazione herderiana della filosofia di Empedocle e, quindi, la costellazione Platone – Empedocle (a cui Hölderlin aggiunge, come s'è visto, Eraclito) occupino nel processo ideale di costruzione del *Tod des Empedokles*. Se, infatti, colleghiamo l'influsso di questa dottrina alla problematizzazione della massima *Hen kai Pan!*, scopriamo che il principio empedocleo della *philia* può essere ricondotto proprio a quell'impulso all'illimitatezza, al desiderio di essere ogni cosa che in Hölderlin motiva il meccanismo stesso dell'azione e che fa apparire l'orizzonte regolativo del *Seyn* alla base di ogni tipo di creazione umana, quella artistica compresa; lo stesso concetto si ritrova nella designazione herderiana (e, prima, hemsterhuisiana) della *Liebe* che si concepisce senza confini e che guida il movimento iperbolico verso l'impossibile ricomposizione definitiva delle parti. Simmetricamente, la nozione di *Kòtos* (o di *Neixos*, come viene chiamato nel frammento 30: “ma quando l'odio con potenza è cresciuto dentro le membra, ed è balzato agli onori compiutosi il tempo che a loro, con ampiezza di giuramenti, fu stabilito...”<sup>317</sup>), vale a dire dello stimolo alla separazione, è sovrapponibile all'idea hölderliniana di impulso alla limitazione (*Beschränkung*), all'assegnazione dei confini dell'identità e dell'opposizione all'altro, e si ricollega al principio herderiano del *Dasein*.

La dinamica che intercorre tra i due principi empedoclei si snoda, come s'è visto, all'interno di tutto il vivente e, perciò, descrive un movimento che regola le relazioni tra tutte le cose; ogni rapporto, ogni storia, ogni creazione è

---

<sup>317</sup> *Op. cit.*, p. 47.

interpretabile come un prevalere dell'un principio a discapito dell'altro, tutto è attraversato dal propendere verso l'illimitato o la finitezza e il carattere comune di tutte le cose è, in ultima istanza, la continuità incessante di questo movimento (esattamente come, in Eraclito, era la legge di successione, il divenire, a dare persistenza a tutto ciò che vive). Non è, dunque, da considerarsi azzardato il parallelismo, che suggerisce Hölscher e che si tenta di delineare in questa sede, tra la dialettica di *Philia* e *Neikos* in Empedocle, quella di *Liebe* e *Selbstheit* in Herder con la reinterpretazione hölderliniana della *Wechselwirkung* di impulsi di schilleriana e fichtiana memoria; proprio questo parallelismo, infatti, consente di ravvisare in questa nuova costellazione un'ulteriore provenienza del conflitto alla base del tragico. Di più: il riferimento incrociato alla polemica di Herder con Hemsterhuis e alla frammentaria dottrina empedoclea consente di chiarire che l'azione reciproca di impulsi alla limitazione e alla finitezza del nostro autore non prevede, al contrario della dialettica fichtiana o schilleriana, alcun tipo di conciliazione o soluzione, almeno fino a questo punto.<sup>318</sup>

La domanda sulla risolvibilità del conflitto creato dalla tensione immortale tra la spinta verso il confine e quella verso l'illimitatezza, infatti, può avvicinarsi ad esser meglio compresa se si considera che in Hölderlin non esiste, neanche in *Hyperion*, un terzo impulso che abbia il compito di mediare tra i primi due (come nel caso dello *Spieltrieb* schilleriano) o un momento sintetico tra i due momenti oppositivi (come nella dinamica proposta da Fichte di rientro nell'Io dopo l'opposizione di Io e Non-Io), né è presente alcun elemento che faccia pensare ad una conciliazione definitiva o a una pacificazione efficace dei due impulsi. Se colleghiamo questo elemento alla questione dell'impossibilità materiale di una *Versöhnung* duratura tra i contrapposti principi e, dunque, al *topos* della *unendliche Annäherung* e dell'avvicinamento "dell'iperbole col suo asintoto"<sup>319</sup>, possiamo configurare la *Wechselwirkung* del nostro autore come più simile a quella empedoclea che a quella schilleriana e riusciamo a riconoscere in essa la vera e propria dinamica del conflitto tragico, che diventa, così, il vero e proprio motore della filosofia di Hölderlin.

---

<sup>318</sup> Anche per Empedocle non esiste pacificazione in questo processo; su questo, si veda il frammento 26: "Ma poiché queste cose interamente mutando non s'acquetano mai, immobili in questo modo sono in eterno secondo il ciclo", *op. cit.*, p. 43.

<sup>319</sup> Herder, *op. cit.*, p. 93.

Un ulteriore argomento di fondamentale importanza viene sistematizzato nell'indagine di Hölscher, ossia la messa in evidenza della parentela inscindibile della nozione empedoclea di conflitto fra *Philia* e *Neikos* con quella di ciclo biologico<sup>320</sup>, con la sua dottrina degli elementi<sup>321</sup> e, in una parola, con la sua fisica. Come è reso evidente nel già citato frammento 21 ("da essi [odio e amicizia] tutte le cose che erano sono e saranno"<sup>322</sup>, e nel frammento successivo:

Tutti questi elementi, infatti, il fuoco splendente e la terra e il cielo ed il mare sono uniti a tutte quante le parti di loro stessi che, slegate tra loro, nei mortali si sono generate. Così in questo modo quegli elementi che sono più adatti alla mescolanza reciprocamente si amano, resi simili da Afrodite. Invece quegli elementi nemici, che sono fra loro disgiunti in massimo grado, soprattutto per generazione, per mescolanza e per le forme che esprimono, è completamente fuor d'abitudine che si compongano insieme, e molto dolore li grava per le ingiunzioni dell'odio, che loro impedisce la generazione.<sup>323</sup>

Esiste, dunque, un sostrato comune a tutte le cose, la *philia*, che rende possibile l'attrazione reciproca, ed esso coesiste con un elemento di differenziazione, il *neikos*, che ne provoca la determinabilità e l'individuazione. L'azione reciproca dei due principi opposti ha luogo, in Empedocle, nelle cose stesse; è la natura il vero teatro del conflitto oppositivo tra la lotta infinita dei due principi. L'essere umano è soggetto a questo ciclo solo se viene inserito nel regno dei viventi e viene considerato come parte della natura; "quando egli [Empedocle] vuole descrivere l'azione creatrice degli elementi che si mischiano tra loro alla rinfusa, nomina allo stesso modo 'uomini e animali' e 'le frotte innumere delle essenze mortali'<sup>324</sup>. Dunque, la sua fisica è più propriamente una biologia, e attorno al concetto di *bios*, vita, si incentra evidentemente tutto il suo pensiero. [...] Audacemente, viene così connessa l'ontologia di Parmenide con quella dottrina della mescolanza, che proviene dalla cosmologia, per servire al nuovo obiettivo – nello stadio degli *onta*, delle 'cose essenti', entrano, in questo modo, i

---

<sup>320</sup> Cfr. U. Hölscher, *Empedokles und Hölderlin*, cit., pp. 26 e sg.

<sup>321</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 38 e sg.

<sup>322</sup> Empedocle, *op. cit.*, p. 37.

<sup>323</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>324</sup> Qui Hölscher cita i frammenti 26 e 35 DK.

*thneta*, le ‘essenze mortali’<sup>325</sup>. La dialettica di *philia* e *neikos* viene, così, identificata con il ciclo di generazione, dissoluzione e mescolanza che caratterizza tutti gli esseri viventi; il procedere di tale ciclo è, inoltre, connesso all’immobilità dell’ontologia parmenidea in quanto è la sua stessa costanza a costituire l’elemento accomunante di tutto il vivente e a caratterizzare il destino di ogni ente che della natura faccia parte.

Se anche, come già è stato detto, non è mai stato dimostrato uno studio attento della filosofia empedoclea da parte di Hölderlin, è pur vero che il collocarsi di Empedocle in quella corrente italica di presocratici che ravvisava un legame indissolubile tra l’orizzonte naturale e quello filosofico e che, quindi, poneva i processi filosoficamente dedotti all’interno dello stesso ciclo naturale, usandoli come spiegazione proprio delle dinamiche che intercorrono tra i fenomeni fisici, era cosa ben nota. Il nostro autore doveva essere a conoscenza della grande affinità tra la visione del mondo empedoclea con quella eraclitea e di certo conosceva la parentela tra la dottrina degli elementi e la filosofia pitagorica<sup>326</sup>. È, allora, indubbio che Hölderlin inquadrasse la dialettica oppositiva di *philia* e *neikos* in un indissolubile legame con il ciclo vitale della natura e che, gioco forza, intendesse l’impianto filosofico di Empedocle, come la sua dottrina degli elementi, come lo scheletro di un procedere che investe la natura tutta e l’uomo come ente che dalla natura è originato e che entro di essa si trova a vivere. Pertanto, si può dire con certezza che il legame di Hölderlin con la filosofia empedoclea conferma la tesi, che questa trattazione si propone di sostenere, secondo cui il conflitto tragico holderliniano ha luogo innanzitutto nel mondo naturale, che il regno dell’uomo è da tale mondo inglobato e vivificato e che il fronteggiarsi privo di conciliazione permanente di principi opposti è qualcosa che ha nello stesso procedere del ciclo del divenire la sua origine più autentica; si tratta di capire quale forma tale conflitto assuma nel regno dell’essere umano e quali caratteristiche l’infinito ribollire di forze naturali prenda su di sé quando esso investe l’ambito dell’umanità.

S’è così messo in luce che il riconoscimento da parte di Hölderlin del potenziale tragico nella figura di Empedocle di Agrigento, che lo ha portato a tentare di costruire attorno a lui il suo dramma, passa attraverso diversi ordini di

---

<sup>325</sup> Hölscher, *Empedokles und Hölderlin*, cit., pp. 26-7.

<sup>326</sup> Anche perché, nelle sue *Vite*, Diogene Laerzio pone la trattazione della filosofia e della vita di Empedocle nell’ottavo libro, insieme ai pitagorici.

ragioni. *In primis*, quelli della fascinazione per il personaggio dell'agrigentino: il suo raccogliere in sé il piano filosofico, politico e religioso, il suo essere fondamentalmente melanconico, il suo atto di riconciliazione con le caotiche viscere della natura rendono Empedocle essenzialmente un poeta, l'individuo più conscio, dunque, della natura tragica dei conflitti che animano il divenire e l'unico uomo in grado di riconoscerli e di trovarsi schiacciato tra la veemenza oppositiva di tale meccanismo.

L'ulteriore ordine di ragioni che ha reso Empedocle il personaggio tragico per eccellenza è, come abbiamo visto, ricavato dai punti cardine della sua stessa filosofia: il fatto che, dunque, egli abbia fatto dell'alternanza perenne e caotica dei principi di unificazione e mescolanza il nucleo della sua visione del mondo, desumendo tale processo dal mondo dei fenomeni naturali e riconoscendolo in quello degli uomini, che abbia escluso categoricamente la possibilità anche lontana di una ricomposizione permanente delle difformità naturali e che la sua dottrina, tramite la mediazione herderiana, abbia posto con forza nel dibattito contemporaneo a Hölderlin il problema dell'identità all'interno delle filosofie della riconciliazione, avvicinano sorprendentemente la concezione che il nostro autore aveva maturato fino alle varie stesure di *Hyperion* con i misteriosi frammenti del siciliano, riuscendo a far sì che Hölderlin riesca a scavare un percorso filosofico che prenda le sue mosse proprio dal mondo classico, irrompendo con forza nelle questioni e nell'orizzonte della sua contemporaneità.

I luoghi in cui Hölderlin si dedica alla raffigurazione tragica di Empedocle per la prima volta confermano tali scenari e aggiungono nuove componenti non solo alla caratterizzazione che il nostro autore attribuì al suo personaggio tragico, ma anche, e soprattutto, alla sua concezione filosofica, che proprio dalla nozione di tragico prende le mosse.



### 2.2.3. *La Verschwendung e la Kühnheit del poeta: la prima ode a Empedocle.*

La prima traccia della fascinazione hölderliniana per Empedocle e della sua individuazione di questo come personaggio tragico è il primo abbozzo dell'ode *Empedokles*, composto, presumibilmente, tra l'agosto e il settembre 1797<sup>327</sup>. Nello stesso periodo, il nostro autore si riferisce alla leggenda di Empedocle, senza nominarla, come “una materia che mi coinvolge”<sup>328</sup> e scrive a Schiller per accennargli della sua scelta di scrivere una tragedia, dicendo di aver “cambiato direzione”, come il poeta di Marbach gli aveva consigliato<sup>329</sup>. La descrizione di Empedocle contenuta nell'ode, dunque, conferma certamente questa fascinazione, così forte da indurre Hölderlin a “seguire più volentieri”<sup>330</sup> i consigli del suo mentore, e prova che i motivi di tale coinvolgimento ricalcano la complessità degli elementi che circondano la figura di Empedocle, per come questi sono stati messi in luce nel corso del paragrafo precedente.

L'intera ode è pervasa da una tensione di contrasti oppositivi, da una sovrapposizione di dimensioni contrarie, da una dialettica di alternanza di presenze e assenze, da “un movimento di un avvicinamento [...], che riproduce una situazione dialogica”<sup>331</sup>, quasi come se volesse restituire in forma poetica non solo l'azione reciproca di principi divergenti, che la filosofia di Empedocle è tesa a formulare, ma anche il legame indissolubile tra questa azione reciproca e il nucleo primario del tragico, come se, dunque, cercasse di conciliare l'ambivalenza di alcuni tratti del personaggio e della vicenda di Empedocle con il motore

---

<sup>327</sup> Anche il riferimento, citato sopra, ad Empedocle contenuto nel secondo libro di *Hyperion* risale, verosimilmente, a uno o due anni dopo, quando Hölderlin aveva già iniziato i lavori per il suo dramma.

<sup>328</sup> Cfr. la lettera al fratello della fine di luglio 1797 (ma che Seebass attribuisce all'inizio di agosto dello stesso anno), in Hölderlin, *Briefe* (1794-8) in *Sämtliche Werke, Zweiter Band*, cit., p.414: “*Ich habe den ganz detaillirten Plan zu einem Trauerspiele gemacht, dessen Stoff mich binreißt*”; si riferisce al *Frankfurter Plan*, redatto, come vedremo, nello stesso anno del primo abbozzo all'ode *Empedokles*

<sup>329</sup> Cfr. la lettera a Schiller del luglio (o agosto, come sostiene Seebass) del 1797, in *op. cit.*, p. 416: “*Ich folge um so frewilliger Ibrer Rath, weil ich wirklich schon eine Richtung nach dem Wege genommen hatte, den Sie mir weisen*” (“seguo più volentieri il Suo consiglio, poiché ho già intrapreso la via che mi ha consigliato”, trad. mia).

<sup>330</sup> *Ibidem* (trad. mia).

<sup>331</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 103 (trad. mia).

poetologico e filosofico del *Tranerspiel*. Il primo dei contrasti su cui gioca il movimento dell'ode è evidente già all'interno del primo verso: "Fra le fiamme cerchi la vita"<sup>332</sup>, dove la ricerca della vita è, paradossalmente, rinvenuta proprio nell'atto di Empedocle di procurarsi la morte; per di più, già il primo verso imposta un dialogo ideale con il filosofo di Agrigento e chi scrive si rivolge a lui come se fosse partecipe, con la sua viva, impossibile presenza, alle sollecitazioni e alle domande che il poeta gli pone.

Questo primo, bizzarro contrasto viene reiterato e caricato nei versi successivi, che completano la prima strofa: "Il tuo cuore comanda e pulsa e / tu lo segui e ti getti / nell'Etna"<sup>333</sup>. La ricerca della vita, che muove l'atto di Empedocle, è motivata esclusivamente dal suo "cuore", dal suo desiderio, e il gesto di gettarsi nel cratere non è altro che la soddisfazione di tale desiderio: a questo proposito, è impossibile non pensare alla tematizzazione herderiana del concetto di *Verlangen*, contenuta in *Liebe und Selbstheit*, e alla doppia tensione verso la ricomposizione, verso il *Seyn*, e verso il *Dasein*, che la motiva. Il desiderio di Empedocle non si configura, dunque, come un'istanza nichilistica o di disprezzo della vita, ma, al contrario, come l'espressione dell'antitetività delle direzioni che esso può prendere; il gettarsi nel vulcano è, allora, sì il risultato di una scelta individuale, di un desiderio singolo, di un dettame del "cuore" e, quindi, il frutto della singolarità della propria esistenza (*Dasein*) e del cuore che la anima, ma è anche qualcosa di più, il segno di un'esigenza riconciliatoria e ricompositiva che spinge l'agrigentino, in quanto essere umano, a scavalcare i confini della sua eigoità per scoprire il vero fondamento della propria essenza.

La forte tensione di opposizioni che genera l'estrema scelta dell'eroe è, per questo, contrassegnabile come ricerca della vita: il tendere verso un polo, il tuffarsi nel desiderio di riconciliazione con l'unità del tutto, scaturito dalla propria stessa singolarità, implica necessariamente la rinuncia ai confini del *Da-sein*, creando una ridefinizione e, anzi, uno svuotamento dei concetti di vita e morte. Assecondare la più umana tra le tendenze, quella verso il *Seyn*, a discapito della sua tendenza opposta, quella verso il *Da-sein*, significa per sua stessa natura ricercare l'origine della vita stessa, del *Leben* in senso originario, anche se questo comporta obbligatoriamente l'oltrepassare i confini della finitezza e, dunque, della mortalità, dell'elemento contrario alla tensione verso il *Seyn*, del fattore che funge da freno e

---

<sup>332</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., pp. 2-3: "In den Flammen suchst du das / Leben".

<sup>333</sup> *Ibidem*: "Dein Herz gebietet und pocht und / du folgst und wirfst dich in den / Aetna hinab".

restrizione all'istinto all'illimitatezza e che contrassegna, in ultima istanza, la vita dell'essere umano, intesa comunemente come opposto della morte. Questa contesa tra i due poli è resa poeticamente non solo dall'antitesi tra vita e morte del primo verso ("Fra le fiamme cerchi la vita"), ma, soprattutto, dal movimento discordante tra l'azione del cercare come operazione propositiva e quella del seguire ("Il tuo cuore comanda e pulsa e / tu lo segui"), risultante dall'ingiunzione del cuore; questa ambivalenza dell'azione di Empedocle, contrassegnata, allo stesso tempo, come attiva e passiva, trova una corrispondenza nella scelta del verbo onomatopeico *pochen* ("pulsare"), che indica il modo in cui il cuore comanda all'eroe l'azione da compiere e suggerisce, insieme, il guizzare delle fiamme laviche.

In altre parole, esiste una correlazione, quasi un'identificazione dell'appello vibrante del desiderio con la chiamata originaria del *Seyn*, che è espressa proprio dal ribollire del fuoco, dall'agitarsi dell'elemento naturale; in questa correlazione, si stabilisce una forte simmetria tra lo sforzo verso la *Unbeschränkung* e, quindi, la necessità di una ricomposizione permanente, e la natura, che, già in questi versi, è avvicinata alla caos, all'informe e all'illimitato. La posizione di tali contrasti, che ha il pregio di allontanare l'idea di natura dalla visione classicistica e armonica che avevamo rintracciato negli inni tubinghesi<sup>334</sup> e di avvicinarla a qualcosa di più oscuro, misterioso e indistinto, culmina con il climax del gesto di Empedocle di gettarsi nelle fiamme dell'Etna: ecco che, con la scelta dell'eroe di seguire un istinto a discapito dell'altro, di rompere l'equilibrio di forze che gli aveva assicurato, fino a quel punto, l'esistenza terrena, e di tentare la via del *Seyn* disprezzando quella del *Dasein*, ecco che ha luogo la paradossale coincidenza della chiamata del desiderio verso l'illimitato e quella enigmatica della natura.

Il cuore di Empedocle "pulsava", scalpita esattamente come le fiamme nel cratere, espressione di una chiamata originaria che ritorna al *Seyn*, e le connotazioni di passività e di attività, riferite al gesto dell'eroe, risultano svuotate, proprio come quelle di vita e di morte. In ultima istanza, anche la dicotomia proposta nel primo verso si rivela completamente scaricata: parlare di "assenza" di Empedocle risulterebbe illogico, esattamente come riferirsi alla sua "presenza". Non sopravvive, infatti, la sua stessa ricerca alle fiamme dell'Etna? E, ancora:

---

<sup>334</sup> Quindi, anche dalle matrici heinsiane della prima formazione di Hölderlin.

come si può pensare ad una ricerca conclusa, se il suo compimento passa attraverso la fine dell'esistenza finita di chi la conduce?

La seconda strofa prosegue proponendo nuove coppie di elementi contrastanti e tendenti in direzioni opposte. Infatti, essa viene inaugurata dall'analogia della leggenda di Empedocle con quella, celebre e antica, della regina Cleopatra: "Perle sciolse nel vino la regina, / dissipatrice [*die Verschwenderin*]", eppure le amava!"<sup>335</sup>. Secondo la ricostruzione di Plinio il Vecchio nel nono libro della *Naturalis Historia*<sup>336</sup>, Cleopatra, per fregiarsi della sua ricchezza e, quindi, della sua capacità di dissiparla, aveva scommesso con il suo amante, il romano Marco Antonio, che sarebbe riuscita a sperperare una somma pari a dieci milioni di sesterzi durante un unico banchetto: la regina riuscì, infatti, a sciogliere in un calice d'aceto le sue preziosissime perle, davanti agli occhi increduli del suo amante, che dovette accettare, così, la sconfitta. Naturalmente, il paragone tra il gesto empedocleo e l'atto di completa leggerezza di Cleopatra risulta quanto mai curioso e parrebbe connotare entrambi i comportamenti come tesi all'annullamento e alla distruzione di qualcosa di prezioso e impagabile, sia che si tratti di perle, sia che si tratti di una vita umana.

La strofa, pertanto, continua: "Se almeno tu non avessi sacrificato le tue perle / le forze della tua vita / nell'antico calice in fermento!"<sup>337</sup>. Le "forze della vita" di Empedocle sono il suo corrispettivo delle perle, nel caso di Cleopatra, indicando allo stesso modo sia l'alto valore che tali forze hanno nel mondo degli uomini (dunque, in quanto ricchezze) sia il fatto che sono entrambi doni della natura. L'epiteto che viene attribuito alla regina egiziana, pertanto, è conferibile anche alla situazione di Empedocle: entrambi i personaggi sono, infatti, *Verschwender*, dissipatori, poiché entrambi sacrificano ciò che la natura ha donato loro per dimostrare la loro *Fülle*, una ricchezza così imponente e sconfinata da non poter essere turbata da una semplice privazione. Il dissipatore, infatti, è tale solo in quanto percepisce la sua opulenza come granitica, solida, invincibile; ciò che egli sa di possedere è talmente vasto che una sua parte può essere sacrificata senza ripensamenti né troppi dubbi. Pertanto, se la ricchezza di

---

<sup>335</sup> *Ibidem*. "Perlen zerschmelzt' im Weine die Königin, / die Verschwenderin! Mochte sie doch."

<sup>336</sup> Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, trad. a cura di Gian Biagio Conte, *Storia Naturale*, Einaudi 1983, vol. II, p. 365.

<sup>337</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 2: „Hättest nur du nicht deine Perlen / Die Kräfte deines Lebens / dem alten gährenden Becher geopfert“.

Cleopatra è una ricchezza materiale, se la sua opulenza le dà l'illusione di aver piegato la natura stessa ai suoi dettami, tanto da distruggere le perle, contrassegnate come doni naturali, allora quella di Empedocle non può rivelarsi altra che la pienezza della vita: è di *Leben* che l'agrigentino è ebbro, è il *Leben* che egli cerca nella riconciliazione con il fuoco, è il *Leben* della finitezza, in ultima istanza, che non esita a restituire, a dissipare e, in un certo senso, a disprezzare.

La dinamica della *Verschwendung*, che accomuna i due casi, apparentemente lontani, del sacrificio di Cleopatra e di quello di Empedocle, implica necessariamente il disprezzo per il bene finito, oggetto della dissipazione, che passa per la percezione della propria indipendenza nei confronti di quel bene e, dunque, dell'irricoscenza verso il privilegio che la natura aveva accordato nel concedere quel dono; se il gesto di Cleopatra risulta odioso, poiché pare disprezzare il beneficio di cui la regina poteva godere a tal punto da scegliere di dissipare una somma di danaro impareggiabile, anche quello di Empedocle pare acquistare, nel corso di questa strofa, un'ombra esecrabile e fastidiosa, che è prodotta dalla facilità con cui egli sembra annullare volontariamente la sua esistenza finita. L'astio che il popolo agrigentino doveva, secondo alcune delle leggende diffuse, provare per Empedocle, sembra rafforzato e confermato dall'inaspettato paragone con il gesto della regina egiziana, restituendoci, apparentemente, la caratterizzazione di un Empedocle tracotante, irricoscente, pieno di vita a tal punto da disprezzarne la preziosità; la raffigurazione del suicidio empedocleo data in questa strofa sembra, di conseguenza, assumere le fosche tinte della critica alla presunzione di poter disporre liberamente e arbitrariamente della decisione intorno alla propria vita.

Naturalmente, la questione non è così semplice; essa viene, così, ulteriormente problematizzata con la posizione di nuovi paradossi all'interno della stessa seconda strofa. Infatti, il gesto di gettare le proprie "perle", ossia le ricchezze che la natura aveva generosamente concesso, in un "calice" (che designa ambigualmente sia il calice d'aceto in cui Cleopatra scioglie le perle, sia il cratere del vulcano in cui Empedocle si getta), quindi quello di dissipare i propri agi, viene subito descritto come un sacrificio ("se almeno non avessi sacrificato [*geopfert*] le tue perle [...] nell'antico calice in fermento!"); sembra, così, che l'attributo di *Verschwender* venga quasi contraddetto, sia nel caso di Cleopatra, sia in quello di Empedocle, e che i gesti di entrambi acquistino una valenza sacrale che sta in rapporto, una volta ancora, oppositivo rispetto alla caratterizzazione precedente del gesto, come ingratitudine e dissipazione.

Così, l'atto di dar via con indifferenza i doni della natura, che è tanto simile a un gesto di *hybris*, diventa nello stesso momento un atto di estrema gratitudine nei confronti della natura stessa, tanto elevata e profonda da spingere Empedocle a riconciliarsi e ricongiungersi ad essa. Per sacrificare ciò di cui si è pieni e si trabocca, infatti, è necessario che ci si riconosca come privilegiati destinatari della benevolenza della natura, che si individui in quel dono la propria ricchezza e che tutto questo susciti un tale, veemente senso di gratitudine da infondere il desiderio di ripagare la generosità della natura restituendole i suoi doni; la comprensione dell'unicità del privilegio di cui si è depositari è, allora, il vero nucleo del sacrificio di entrambi i personaggi. Cleopatra non avrebbe mai distrutto le sue perle se non fosse stata consapevole del loro irraggiungibile valore e, allo stesso modo, Empedocle non avrebbe mai potuto comprendere che il prezzo della ricerca della vita era la vita stessa, se non avesse considerato appieno quanto il suo stesso essere al mondo fosse un dono inestimabile.

Tramite il paradossale accostamento a Cleopatra, il gesto di Empedocle assume su di sé nuovi contrasti e si contorna di nuove ambivalenze. Innanzitutto, la *hybris*, la dissipazione di un bene impagabile sembra essere il fondamento dell'atto di Empedocle esattamente come la sua infinita riconoscenza: la tensione oppositiva che dà luogo al suicidio del siciliano contrassegna questo gesto come, ancora, qualcosa di superiore, di tanto elevato da sfuggire e oltrepassare qualsiasi giudizio morale. In più, si noti come la *Dankbarkeit*, che muove ogni gesto sacrificale, è lo stesso affetto che s'era esaminato nel corso del capitolo precedente<sup>338</sup> e riconosciuto, grazie alla mediazione dell'analisi di Henrich, come modo di espressione di Iperione di fronte alla maestosità e all'organicità dell'elemento naturale, insieme alla *Erinnerung*.

Lo sconfinato senso di riconoscenza che prova Iperione in seguito alle sue esperienze di intuizioni intellettuali, dunque, è lo stesso che deve aver provato Empedocle considerando i suoi privilegi; non solo, allora, questo conferma che già in *Hyperion* sono contenute le ragioni che porteranno Hölderlin a comporre una tragedia, ma, soprattutto, questa simmetria avvalora le ragioni che hanno condotto a ravvisare nello stesso concetto di bellezza e, quindi, proprio nell'esperienza estetica l'origine più autentica di ogni conflitto tragico. Se la gratitudine che porta Empedocle a offrire la sua esistenza finita come sacrificio è

---

<sup>338</sup> Cfr. *infra*, par. 1.4.2.

generata dalla contemplazione delle “forze della sua vita”, questo significa che nell’incantato, breve ammaliamento per la bella pienezza del vivente si annidano le ragioni della sua dissoluzione, sia che questa avvenga per l’inesorabile procedere del divenire (come succedeva per Iperione, soprattutto quando egli contemplava le rovine di Atene), sia che questa risulti da una scelta vera e propria, come nel caso del sacrificio di Cleopatra e di quello del filosofo agrigentino. Non a caso, tali “*Kräfte [des] Lebens*” sono avvicinate proprio alle perle, il simbolo per eccellenza della bellezza naturale, e alla capacità della regina d’Egitto di rinunciarvi, provocando la loro dissoluzione.

Come, dunque, nell’esperienza della bellezza coesistono i lati dell’appagamento e della dissoluzione (quelli che caratterizzavano il desiderio nel trattato di Herder), così il gesto del suicidio contiene in sé i poli opposti della tracotanza della *Verschwendung* e della devota gratitudine del fedele; nel sacrificio di Empedocle si avvera, in ultima istanza, la tensione impossibile tra la *hybris* di colui che si crede santo e la *pietas* dell’osservante, vale a dire il poli opposti che caratterizzano insieme la complessa figura del *θεῖος ἀνὴρ*.

La doppia tensione che si annida dietro al *sich hinabwerfen* di Empedocle serve, a parer mio, anche a indicare un altro lato problematico e distintivo della morte del filosofo, ossia quello dell’indipendenza della sua scelta. S’è visto come la corrispondenza tra il desiderio del morituro e la chiamata, misteriosa e foriera di morte, del cratere dell’Etna servisse, nella prima strofa, a suggerire la caratterizzazione della natura come illimitata e la simmetria di questa illimitatezza con lo sforzo indefinito verso il *Seyn*; tutto questo verrà tematizzato, come vedremo, nel *Grund zu Empedokles* con il concetto di *aorgico*. Il porre l’accento della seconda strofa dell’ode sull’atto di *Verschwendung* e, quindi, sull’arbitrarietà e la criticabilità del gesto di Empedocle, ha anche lo scopo di caratterizzarlo con un’ulteriore tensione oppositiva, vale a dire quella tra la necessità dell’atto (in quanto sacrificio e in quanto richiesta dell’elemento stesso) e la sua arbitrarietà, la sua indipendenza.

Non possiamo ignorare, a questo punto, il fatto che, nel suo saggio *Über das Pathetische* del 1793, Schiller fissava uno dei requisiti per l’*azione sublime* e, quindi, tragica, dell’eroe, nella sua dipendenza dal suo carattere morale e nella conseguente indipendenza dell’eroe dalla sofferenza fisica: le restrizioni legate al dolore e la tristezza dell’abbandono della vita materiale non devono impedirgli di

rinunciare all'atto tragico<sup>339</sup>. Il fatto che “non solo la sofferenza non abbia alcuna influenza sulla sua [dell'eroe tragico] natura morale ma che, al contrario, sia opera della sua natura morale”<sup>340</sup> può essere prodotto sia da una scelta deliberata, compiuta “in vista di qualche dovere”, configurandosi, dunque, come “azione volontaria”<sup>341</sup>, sia da una colpa, presentandosi come l'espiazione necessaria della violazione di un dovere: nel primo caso ci troviamo di fronte a un “personaggio moralmente grande”<sup>342</sup>, ossia ad un personaggio che ha scelto la morte per osservare un dovere preciso, e nel secondo, invece, dovremmo parlare di “grande soggetto estetico”<sup>343</sup>. Per Schiller, quindi, nella complessità dell'atto tragico rientrano sia il lato della proposizione assoluta e individuale per il gesto sia il lato dell'espiazione e, quindi, del grande gesto come reazione e riparazione di una mancanza passata; la dialettica descritta a questo proposito ricorda molto quella che è suggerita nell'ode *Empedokles*. Infatti, se il suicidio del siciliano è presentato, nella prima strofa, come il gesto propositivo per eccellenza, in quanto è frutto di un oltrepassamento dell'istinto alla finitezza e alla posizione di limiti al *Dasein*, nella seconda strofa, come abbiamo visto, l'atto di Empedocle acquista ulteriori sfumature tragiche, in quanto appare il prodotto di un complesso meccanismo di colpa ed espiazione, di *hybris* e devozione, di dissipazione e gratitudine; questa complessa dinamica, retta, ancora una volta, dall'interazione di contrasti e opposizioni, rende quello tragico un gesto così estremo da essere in grado di corrodere il significato anche della coppia di termini necessità e libertà, dato che tale atto, per essere autenticamente tragico, deve rappresentare anche la lotta tra illimitatezza e finitezza, tra necessità e autonomia o, come vorrebbe Schiller, tra libera scelta e riparazione espiatoria.

L'ultima strofa seguita facendo confluire quest'ultimo, fondamentale contrasto tra atto sacrificale e *Verschwendung* nel concetto di *Kühnheit* (= audacia), che viene subito attribuito a Empedocle, e togliendo il registro dialogico, che aveva contraddistinto l'ode fino a questo punto: “Audace era, come l'elemento

---

<sup>339</sup> Schiller, *Über das Pathetische* (1793), trad. a cura di Luigi Reitani, *Sul patetico* in *Del Sublime*, SE Abscondita, Milano 2003, pp. 54 e sg.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>343</sup> *Ibidem*.



che lo rapì, / l'ucciso, audace e buono, / e lo seguirei / quell'uomo santo, / se tenero amore non mi trattenesse”<sup>344</sup>. L'audacia di Empedocle spiega e sintetizza la tortuosa interazione di motivazioni cui accennava ermeticamente la seconda strofa: l'eroe tragico è, in ultima istanza, l'uomo audace, che riesce a levare l'equilibrio di poli opposti che lo caratterizza e a spostarsi su uno dei due (quello che lo spinge a “cercare la vita”) e che incarna, per questa ragioni, tutti i contrasti e le ambivalenze che delineano la condizione umana. Il suo vero e proprio tratto distintivo rispetto agli altri uomini è, dunque, proprio questa audacia, che lo porta a non farsi trattenere dall'amore per l'esistenza finita, come nel caso del poeta che compone l'ode e che conduce con l'eroe questo dialogo impossibile, e a oltrepassare se stesso, in cerca dell'origine più autentica della vita. Infatti, la ricerca di Empedocle si rivela essere, alla fine dell'ode, la ricerca comune a tutti gli esseri umani; solo l'equilibrio di istinti e la tensione di opposti fa in modo che l'uomo viva la sua esistenza finita in un perenne anelare a quel ricongiungimento con il caos e l'informe, che mai potrebbe sperimentare senza soccombere. È l'amore verso le cose sensibili e verso la propria stessa individualità che trattiene chi scrive dallo scortare Empedocle nella sua ricerca dell'originario.

La necessità di rappresentare se stesso come mancanza, come desiderio e, in definitiva, come soggetto a *Eros*, e di rispettare, così, la stessa incompletezza che caratterizza la propria natura, rende l'essere umano restio a scegliere l'esistenza infinita, a “seguire” (*folgen*: è lo stesso verbo che Hölderlin aveva impiegato nella prima strofa per caratterizzare la subordinazione di Empedocle al suo cuore) il proprio cuore nella ricerca dell'infinità: il prezzo da pagare sarebbe la consumazione della propria essenza, la morte dell'umanità, la condanna ad essere inghiottiti, proprio come Empedocle, dall'indistinta e vorticosa massa di elementi originari che celano il significato ultimo del *Seyn*.

Quest'ultima strofa riconferma l'eroe tragico come un essere in eterno contrasto con se stesso. La sua audacia, risultante della *hybris* e della devozione che, insieme, innescano i motivi del suo sacrificio, lo contrassegna come *Heiliger Mann*, ossia come θεῖος ἀνὴρ, e conferma il suo trovarsi perennemente a metà tra la dimensione dell'esistenza finita e quella dell'infinito anelito alla ricomposizione.

---

<sup>344</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 2: “Kühn war, wie das Element das hin hinwegnahm / Der Getödtete, kühn und gut, / Und ich möchte ihm folgen, dem / Heiligen Manne, / Hielte die zarte Liebe mich nicht.”.

L'audacia e la bontà dell'uomo santo inquadrano Empedocle come un miscuglio di opposizioni in magico accordo tra loro, e il suo gesto come l'azione derivante dalla sua infinita volontà; allo stesso tempo, la morte di Empedocle guadagna nuovamente l'attributo della passività, nel momento in cui l'eroe viene apostrofato come *Der Getödtete*, "l'ucciso". Di nuovo, il piano del desiderio individuale si sovrappone alla chiamata dell'elemento (la *Kühnheit* contraddistingue l'agrigentino proprio come designa "l'elemento che lo rapì"<sup>345</sup>) e si riconferma la misteriosa affinità dell'uomo santo con il cratere entro cui si getta, che funge sì da "calice" sacrificale, ma anche da motivazione del suo sacrificio: la vera e propria convergenza, l'unica che Empedocle sperimenta con il suicidio, è quella tra il suo cercare la vita e la chiamata che la vita stessa gli rivolge. L'eroe sceglie la morte ed è ucciso, si contorna di empia tracotanza pur essendo "buono" e "santo", sacrifica se stesso alla natura e disprezza la natura stessa per celebrarla, si priva di ciò che ama per realizzare il suo amore originario, si ricongiunge alla vita morendo: si trova, in una parola, a contenere tutti i contrari, proprio in virtù della sua immortale audacia.

Per tutte queste ragioni, l'ode hölderliniana non canta ancora la morte di Empedocle, ma la sua intera figura. L'eroe tragico di Hölderlin si configura, in definitiva, come il simbolo più puro della dissoluzione delle stesse coppie oppositive e testimonia con la sua storia che i contrasti insanabili possono essere ribaltati, svuotati di senso, distorti, ma mai conciliati completamente: se esiste una conciliazione, essa si compone esclusivamente del soccombere volontario e consapevole dell'eroe a questa tensione di impulsi antitetici. Il gesto empedocleo si carica di tale potenza simbolica ed ermeneutica perché è il filosofo a sceglierlo; l'Empedocle di Hölderlin sperimenta più degli altri la forza dell'opposizione tra la vita e la morte, in quanto si trova a dover scegliere fra le due, ma comprende anche che i poli opposti fra loro possono auto ribaltarsi, ridefinirsi, cambiarsi di segno, consumarsi a vicenda.

È interessante, in questo senso, che nella stesura successiva dell'ode<sup>346</sup>, accanto al mantenimento della connotazione di Empedocle come

---

<sup>345</sup> È un palese riferimento alla dottrina filosofica di Empedocle e alla sua teoria dei quattro elementi.

<sup>346</sup> Se è certo che il primo abbozzo dell'ode è stato composto nel 1797, non abbiamo alcuna certezza sulla datazione della versione successiva: potrebbe essere posteriore al primo frammento di pochi mesi e risalire, quindi, allo stesso 1797, ma è possibile anche che sia stata formulata, addirittura, a cavallo tra il 1800 e il 1801, in quanto verrà pubblicata con le altre odi proprio nel

uomo santo<sup>347</sup> viene inserito un ulteriore tratto distintivo dell'agrigentino, ossia il suo essere poeta: "Se almeno / non avessi sacrificato la tua ricchezza, poeta, / nel calice in fermento!"<sup>348</sup>. Tale tratto viene suggerito nella rielaborazione della prima strofa, quando la lava dell'Etna viene assimilata a un "fuoco divino" e messa in relazione alla ricerca della vita da parte di Empedocle ("Cerchi la vita, cerchi e sgorga e splende / per te un fuoco divino dalla profondità della terra / e tu, rabbrivendo nel desiderio / ti getti nelle fiamme dell'Etna"<sup>349</sup>), ricalcando la dinamica della *Begeisterung*, infusa al poeta tramite le forze naturali, che s'era rinvenuta già nelle prime stesure di *Hyperion*<sup>350</sup>, ed enunciata chiaramente nella rielaborazione della seconda strofa, quando Empedocle viene chiamato, appunto, *Dichter*. Chi altro, infatti, può condurre un'esperienza così profonda dei contrasti del desiderio se non il poeta? Quale altra figura può essere idonea a sperimentare e guidare il ribaltamento e lo svuotamento delle opposizioni, a detenere l'audacia necessaria a soccombere alla natura priva di ordine e a comprendere l'impossibilità di una conciliazione duratura?

La sovrapposizione di piani che aveva motivato la fascinazione hölderliniana per Empedocle viene, in questo modo, permanentemente ultimata. Il poeta si trova al centro dei contrasti e li ribalta, egli stesso si deve identificare con l'elemento terreno (nella resa poetica di Hölderlin, con il "fuoco divino") e, dunque, con la santità stessa della natura; solo il poeta può, infine, trovarsi così immerso nei contrasti del mondo da oltrepassarli, scoprendosi, dunque, al di là dell'opposizione più primitiva: quella tra la vita e la morte.

---

corso del secondo anno del diciannovesimo secolo. Su questo, cfr. commentario di E. Polledri, *op. cit.*, pp. 298-9.

<sup>347</sup> Anche a questo proposito, la santità di Empedocle viene assimilata a quella della natura: "Eppure sacro mi sei, come la potenza della terra / che ti ha rapito, audace ucciso!"; "*Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht, / Die dich hinwegnahm, kühner Getöteter?*", *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>348</sup> *Ibidem*: "*Hättst du / Nur deinen reichthum nicht, o Dichter, / Hin in der gährenden Kelch geopfert?*".

<sup>349</sup> *Ibidem*: "*Das Leben suchst du, suchst und es quillt und glänzt / Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir, / Und du in schauerndem Verlangen / Wirst dich hinab, in des Aetna Flammen.*". Si noti che la scelta del termine *Verlangen* al posto di *Begierde*, oltre a riprendere il saggio herderiano e la polemica con Hemsterhuis, potrebbe indicare un desiderio perdurante, una direttrice di vita, che, quindi, si ricongiungerebbe al desiderio della ricomposizione con la natura e alla ricerca del *Sein* come idea regolativa.

<sup>350</sup> Cfr. *infra*, par. 1.4.1.

Appare, a questo punto, evidente il legame tra l'ode *Empedokles* e i testi drammatici successivi. Come verrà chiarito più tardi dallo stesso Hölderlin<sup>351</sup>, il senso dell'ode del '97 è quello di anticipare in linguaggio poetico i conflitti che *Empedocle* contiene e da cui il suo gesto è animato, vale a dire, di costituire un'immagine preliminare della resa drammatica vera e propria: da ciò consegue, dunque, la necessità di comporre, immediatamente dopo l'ode, una stesura teatrale. Non è un caso che il nostro autore componga il primo abbozzo di piano drammaturgico per la sua "materia coinvolgente"<sup>352</sup> subito dopo quest'ode e che si trovi ben presto ad affrontare i problemi della resa poetica e teatrale degli elaborati concetti filosofici che aveva concepito e che voleva rappresentare.

#### 2.2.4. *Il problema della resa drammatica e il fallimento del primo prospetto della tragedia: il Frankfurter Plan.*

I nuclei problematici contenuti nelle due redazioni dell'ode *Empedokles* vengono sviluppati nel primo abbozzo di ossatura del dramma, che Hölderlin non riuscirà mai a completare: il cosiddetto *Frankfurter Plan*, composto, ovviamente, a Francoforte sempre nel 1797 e accennato al fratello nella lettera, già citata, del luglio dello stesso anno. Hölderlin prevede nel prospetto una tragedia in cinque atti, intitolata *Empedokles* e non *Der Tod des Empedokles*, come deciderà in seguito: dunque, la tragedia dovrebbe portare lo stesso titolo dell'ode, precedente al *Plan* solo di pochi mesi, confermando la necessità per gli interpreti di leggere i due scritti in strettissima connessione. Rispetto all'ode, infatti, in questo scritto si fa evidente la difficoltà che il nostro autore riscontrò nel passaggio dalla forma

---

<sup>351</sup> Nel *Grund zum Empedokles* del 1799; lo analizzeremo in uno dei paragrafi successivi.

<sup>352</sup> Hölderlin, *Briefe (1794-98)* in *Sämtliche Werke*, cit., p. 414 (trad. mia).

poetica a quella teatrale e a concepire un dramma idoneo a rappresentare la complessità teorica della materia scelta.

Il primo atto del dramma dovrebbe aprirsi, secondo il *Plan* del '97, con la caratterizzazione immediata del personaggio di Empedocle e del conflitto che lo attanaglia; non devono essere descritti, pertanto, né il sorgere dei dolori che motivano l'infelicità del protagonista né, tantomeno, l'origine del conflitto tragico, che innesca il processo culminante con la morte nell'Etna. La stringata illustrazione dei dolori del protagonista che dovrebbe aprire la tragedia si incentra sull'odio di Empedocle per l'esistenza finita e sulla sua insofferenza per la ritualità, le consuetudini, le occupazioni, i desideri, ossia quelli che Nietzsche avrebbe definito "idoli"<sup>353</sup> degli uomini nella loro realtà quotidiana; il filosofo è "già da lungo tempo incline, per la sua indole e per la sua filosofia, all'odio per la cultura, al disprezzo per ogni occupazione ben definita, per ogni interesse rivolto a oggetti estranei, nemico mortale di ogni esistenza unilaterale [*gegen aller einseitigen Existenz*] e perciò insoddisfatto, incerto e sofferente anche nelle relazioni più belle, semplicemente perché sono relazioni particolari"<sup>354</sup>. Hölderlin tenta qui, insomma, di delineare non solo una scansione dell'azione tragica e di come questa debba svolgersi, ma soprattutto di descrivere il temperamento di Empedocle; il suo vuole essere un tentativo di caratterizzazione così precisa del personaggio, da rendere possibile l'espressione drammatica dei contrasti di cui questi fa esperienza e questo porta a una ricerca di espedienti anche emozionali per manifestare la complessità dei conflitti tragici al pubblico, senza restituire un'immagine unilaterale o esemplificata del protagonista. Questo dovrebbe essere reso dal dolore e dall'insoddisfazione di Empedocle per "l'esistenza unilaterale", per la cultura, per "ogni occupazione ben definita" proprio in quanto particolare e per il fatto di non essere "in profonda sintonia con tutto ciò che vive"<sup>355</sup>, scaturente non solo dal suo temperamento, ma anche dalla sua filosofia: il primissimo contrasto della tragedia, pertanto, è già dato e non è visto nella sua formazione, ma deve essere scaturito da quella opposizione tra natura e cultura, che verrà sistematizzata nel *Grund zu Empedokles*, sperimentata dal protagonista nel suo stesso essere mosso da "un cuore onnipresente, come un dio" e, nello stesso tempo, nel suo

---

<sup>353</sup> Cfr. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (1888), trad. a cura di Mazzino Montinari, *Il crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1983 pp. 23-4, prefazione.

<sup>354</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 7.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

essere umano, legato alla “legge di successione”<sup>356</sup>. Il disprezzo per la cultura, in quanto espressione di un’esistenza unilaterale, e l’anelare dell’agrigentino all’illimitatezza della natura è confermato dall’indirizzo della filosofia di Empedocle, di stampo originariamente pitagorico, e dalla sua “irritazione” [*Aegerniß*] per la festa cittadina che gli agrigentini hanno organizzato in città e a cui egli è incitato a partecipare da sua moglie.

Il secondo contrasto che Hölderlin vorrebbe mettere in evidenza, dopo quello tra l’elemento naturale e quello artificioso e “culturale”, è quello tra il modo di vivere dell’uomo onnilaterale e quello degli altri esseri umani; tale contrasto produce irritazione in Empedocle, lo mette in opposizione a chi conduce esistenze di tipo contrario alla sua e lo induce a seguire “la sua segreta inclinazione: lasciare la città e la sua casa per ritirarsi in una regione solitaria dell’Etna”<sup>357</sup>. Come nota Birkenhauer<sup>358</sup>, questo tipo di scontro, derivante, naturalmente, dal contrasto originario tra limitazione e illimitatezza, si ripete almeno tre volte nel *Plan* e ogni volta coinvolge personaggi vicini a Empedocle (la moglie nel primo atto, gli allievi nel secondo, il popolo agrigentino nel terzo). L’intenzione hölderliniana che sta dietro a questa enfattizzazione è, certamente, da ravvisare nell’opposizione già esplicitata nell’ode, quando, nell’ultima strofa, era l’amore a trattenere il poeta dal seguire Empedocle tra le fiamme (“e lo seguirei, / quell’uomo santo, / se tenero amore non mi trattenesse”<sup>359</sup>); è l’attaccamento ai rapporti particolari che provoca il dolore che Empedocle sperimenta nel distacco e, proprio per questo, il suo confronto con le persone che ama si ripete per ben tre volte, in occasioni che fanno sì che egli si confronti con tutte le sfere di relazioni umane che ha vissuto fino a quel momento (la famiglia, l’insegnamento, la politica).

In altre parole, il sospetto che Empedocle disprezzi le relazioni umane e le occasioni che queste creano è, in parte, infondato; Hölderlin, infatti, tenta di descrivere l’affetto dell’agrigentino verso i personaggi che lo circondano, ed è proprio il contrasto tra questo mortale attaccamento e tra l’immortalità e

---

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

<sup>358</sup> Cfr. Birkenhauer, cit., pp. 122-3.

<sup>359</sup> Hölderlin, *La morte d’Empedocle*, cit., p. 5.

“l’intensità di un cuore onnipresente, come un dio, libero e dilatato”<sup>360</sup> a rivelarsi il motore del dispiegamento drammatico della vicenda. Perciò quella di ritirarsi sull’Etna era rimasta sempre una “segreta inclinazione” e per questo l’intero *Plan* francofortese si compone di una sequela di allontanamenti e ritorni in patria di Empedocle, di una continua alternanza tra la proposizione di conciliazioni dello scontro con la delusione delle aspettative; è, dunque, questo conflitto tra la particolarità e l’universalità, tra la limitatezza delle dinamiche sociali e l’illimitatezza naturale che si ripete per l’intero prospetto di tragedia. Il tutto culminerà, nel quinto atto, meramente con la cessazione di questa “alternanza di conciliazione e delusione: la ricerca attraverso gli uomini non sussiste più, né gli ‘abitanti della regione’ né l’amato possono indurlo [Empedocle] a riconsiderare la sua decisione di morire”<sup>361</sup>.

Le scene del primo atto<sup>362</sup> dovrebbero, pertanto, portare alla luce l’interazione di questi contrasti. Se, infatti, nella prima scena Empedocle dimostra di essere infastidito dallo zelo con cui i seguaci seguono le sue attività, tanto da tacciarli di proselitismo, ecco che nella seconda egli si rinchiude in se stesso e si dedica a una “preghiera alla natura”<sup>363</sup> non meglio descritta; se nella terza scena, in seguito alla lite a causa del suo rifiuto di partecipare alle celebrazioni che hanno luogo in città, il filosofo tenta una riconciliazione con la moglie e i figli e porge loro le sue scuse, tentando di adeguarsi alle relazioni finite, ecco che questo adeguamento dura ben poco, e nelle due scene successive Empedocle riversa la sua ira prima contro gli agrigentini durante la loro festa e poi, nuovamente, contro la sua famiglia.

Nel secondo atto, finalmente, Empedocle si dirige sull’Etna, dove si consacra alla natura e pare aver ultimato la sua fuga dalle esistenze unilaterali e dalla realtà finita. Questa volta, però, tocca al suo discepolo prediletto<sup>364</sup> il compito di tentare a convincere Empedocle a tornare in città e a “strapparlo dalla

---

<sup>360</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>361</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 123 (trad. mia).

<sup>362</sup> Si tratta dell’unico atto, insieme al secondo, che nel *Plan* è provvisto di una articolazione in scene specifiche, seppur vaga.

<sup>363</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 9.

<sup>364</sup> Si tratta di Pausania, che, come vedremo, verrà inserito da Hölderlin nelle tre stesure del dramma.

solitudine del suo cuore”<sup>365</sup>; sebbene il filosofo si dimostri commosso dal gesto del suo allievo, basta che entri in scena un gruppetto di agrigentini perché la sua ira si sollevi nuovamente, rafforzando la sua decisione di rinchiudersi in una solitudine totale, in una condizione priva persino degli amori più intensi, compreso quello dei suoi allievi.

La dinamica riscontrata nei primi due atti si ripropone anche nel terzo, in cui la *Versöhnung*, il terzo tentativo di conciliazione, avviene con il popolo agrigentino, dopo che questo aveva cominciato i lavori di costruzione di una statua in onore di Empedocle; nel momento in cui quest’ultimo assiste all’opera finita, tenta una nuova pacificazione con la famiglia, gli allievi e gli altri concittadini. Hölderlin così spiega quest’ultima risoluzione temporanea dell’insanabile conflitto tragico: “Onore e amore, gli unici vincoli che ancora lo uniscono al reale, lo inducono a tornare”<sup>366</sup>: solo le passioni più caratteristiche del mondo della *Beschränkung*, quelle che fanno in modo che si tenda verso l’altro e, dunque, che muovono l’essere umano ad oltrepassare i confini della propria individualità e del proprio *Dasein* per approdare in quella altrui, solo quelle passioni fanno vacillare Empedocle nella sua risolutezza a fuggire dalla realtà finita. Com’è ovvio, anche questo vacillare è provvisorio; il filosofo sa bene che ogni ricomposizione è parziale e che non è possibile risolvere con una pacificazione definitiva i contrasti di un “cuore onnipresente” con le “esistenze unilaterali”. L’alternarsi tragico consiste, nel *Frankfurter Plan*, nella dolorosa presa di consapevolezza di questo insanabile contrasto e nella difficoltà di porvi fine allontanandosi dalla realtà finita: il tentativo di Hölderlin nel primo progetto della sua tragedia, dunque, è quello di rappresentare il progressivo allontanamento di un animo grande dalle restrizioni dei rapporti limitati e di porre l’accento sulla difficoltà che questo allontanamento comporta, anche per chi abbia già compreso e accettato la sua estraneità rispetto al presente.

Il quarto atto dovrebbe essere quello centrale, in quanto è quello in cui per la prima volta Empedocle esprime la volontà di morire; questo accade dopo che il popolo, nella sua mutevolezza, gli si rivolge contro, distruggendo la statua che aveva eretto nell’atto precedente. Durante il quinto atto, infine, avviene la vera e propria morte nel cratere dell’Etna, che scaturisce da un totale convincimento del filosofo di fronte a questa scelta e da una scomparsa “delle

---

<sup>365</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>366</sup> *Ibidem*.



ragioni contingenti della sua decisione”: la morte si configura, dunque, come una “necessità che scaturisce dal suo essere più profondo”<sup>367</sup>. Dopo che il vulcano ha, miracolosamente, rigettato i calzari in bronzo del filosofo e che il discepolo prediletto li ha ritrovati, il popolo agrigentino comprende di aver perso un grande uomo e celebra il lutto, unito nel cordoglio alle pendici dell’Etna.

Il primo tentativo di costruzione drammatica di Hölderlin si propone, senza alcun dubbio, di porre al centro della rappresentazione tragica il contrasto originario tra la limitazione e illimitatezza e i dissidi che da questo contrasto procedono; la figura di Empedocle è soggetta a un grosso tentativo di problematizzazione, in quanto la sua rappresentazione deve procedere dalla descrizione del contrasto primario che egli vive e dal modo in cui questo si manifesta all’interno della vicenda. Per questo la dinamica di avvicinamento e allontanamento dai cittadini di Agrigento dovrebbe ripetersi per tre volte durante il dramma, e per questo tanta importanza viene riservata ad “amore e onore”; forse, il nostro autore tenta di concepire una trama che contraddica le letture in voga nel diciottesimo secolo e, quindi, di dipingere un Empedocle capace di grande amore per la natura illimitata, ma anche di forte attaccamento per gli uomini e le donne di cui si è circondato durante la sua vita. La tragedia non deve restituire un eroe istintivamente misantropo o incapace, per sua natura, di stabilire delle relazioni intersoggettive: se così fosse, infatti, il contrasto tragico sarebbe annullato o perderebbe, comunque, di pregnanza. La passione di Empedocle si configura, in ultima istanza, come “odio verso tutte le esistenze unilaterali, sofferenza per la legge di successione, per il tempo e lo spazio – e ciò vuol dire: ai confini dell’umanità. In questa formula viene interpretato lo stimolo hölderliniano più autentico verso l’estasi, con il concetto di una nuova filosofia, dell’idealismo”<sup>368</sup>, non come un odio per l’umanità, dunque, ma per i limiti in cui essa è, per forza, rinchiusa; per taluni<sup>369</sup> questa sarebbe una posizione netta in favore di una filosofia idealistica.

Un altro elemento distintivo del *Plan* è, chiaramente, il fatto che la decisione di morire compare per Empedocle solo nel penultimo atto: come s’è visto, infatti, simmetricamente all’ode *Empedokles*, il *Plan* non è un lavoro

---

<sup>367</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>368</sup> Emil Staiger, *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*, in Hölderlin Jahrbuch, 1963-4, p. 5 (trad. mia).

<sup>369</sup> Appunto per Staiger.

preparatorio a una tragedia sulla morte dell'eroe, ma sulla sua intera figura. La decisione di morire è confermata, nel quinto atto, perché “scaturisce dal suo essere [*Wesen*] più profondo”<sup>370</sup> e, dunque, conclude un processo di ritorno alla propria essenza più profonda e di riconoscimento di sé (*Selbsterkennung*<sup>371</sup>). La morte si configura, dunque, come il risultato di un movimento interno al personaggio, che parte dalla descrizione dei conflitti che motivano la sua insoddisfazione, lo porta a confrontarsi con la parte negativa di tali conflitti (ossia i vincoli che i rapporti particolari esercitano sullo slancio verso l'infinito del filosofo, condizionandone l'appagamento) e culmina in un ritorno consapevole in se stesso e nella realtà del proprio *Wesen*. Proprio in questo movimento risiede il legame più forte del primo piano del *Frankfurter Plan* con *Hyperion*: il dispiegamento dell'azione drammatica segue un processo interno al protagonista esattamente come in *Hyperion* il giovane eremita doveva riappropriarsi di sé. Se nel romanzo questo avveniva tramite la *poiesis* letteraria e si trattava di una riconquista del proprio passato, qui la *Selbsterkennung* è prodotta dal reiterarsi dello stesso conflitto, dall'agire più che dal raccontarsi e passa necessariamente per il rifiuto della stessa esistenza finita.

Tuttavia, la complessità di contrasti e la tensione di coppie oppositive che abbiamo ravvisato alla base dell'ode *Empedokles* non sono, nel *Plan*, affatto evidenti; Hölderlin mostra nella stesura del primo prospetto al suo dramma indiscutibili difficoltà a far emergere la molteplicità di tensioni che animano il gesto di Empedocle di darsi la morte. Innanzitutto, un accento così marcato sui conflitti personali e politici con gli agrigentini sembra togliere al suicidio di Empedocle qualsiasi *pathos* tragico, perché la sua risoluzione a morire sembra avere una valenza esclusivamente singolare; seppure, infatti, la riproposizione dei conflitti con i concittadini abbia sicuramente il senso di rappresentare quella di Empedocle come una incompatibilità ontologica con gli altri esseri umani (e non il frutto di un temperamento misantropico, secondo le altre celebri raffigurazioni della morte del filosofo di Akragas), ma resti appunto un problema singolo, scaturito soltanto dal modo di essere particolare del protagonista, e non acquista mai l'universalità necessaria all'azione tragica. La morte di Empedocle, per come viene raffigurata nel *Plan*, resta, in ultima istanza, una morte solo sua, privata della

---

<sup>370</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 13.

<sup>371</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 127-131.

sua necessità, espressione del dissidio interno a un unico uomo e inapplicabile a tutti gli altri.

Gran parte della critica ha mostrato<sup>372</sup> che il fallimento delle intenzioni che motivavano il *Plan* è, probabilmente, dovuto ancora alla forte influenza che l'opera e la personalità di Schiller esercitavano sul nostro autore e, in particolare, della pregnanza che il concetto a fondamento del *bürgerliches Trauerspiel* deve aver avuto nella composizione del prospetto. Probabilmente, invero, il conflitto di Empedocle con i suoi contemporanei è interpretato nel *Plan* come quello del filosofo con la società in cui è costretto a vivere e ad operare, di modo che “offra se stesso meglio al suo presente, in quanto palcoscenico dell'incisività delle sue azioni, che al teatro stesso”<sup>373</sup> e che valga quasi come un avvicinamento della vicenda di Empedocle alla contemporaneità di Hölderlin, eliminando il fattore della necessità atemporale della sua morte e trasformandolo in una sorta di eroe fine-settecentesco. I possibili accostamenti di tale quadro con i drammi di Schiller sono molteplici e una rispettabile sezione della critica ha tentato di ricondurre il fallimento del *Plan* al conflitto del *Don Carlos*. Un altro dramma schilleriano che può aver agito da paradigma per l'Hölderlin del '97 è, senz'altro, *Kabale und Liebe*; infatti, esso espone il conflitto tra un individuo e la società come motivato dall'insofferenza del protagonista verso le restrizioni che è obbligato a darsi e culmina con la sua morte come estrema ricomposizione del conflitto. La morte ha il compito di annullare tutte le restrizioni umane e, come esclama Luise poco prima di uccidersi, “adesso non posso più tacere: la morte, la morte leva ogni giuramento, Ferdinando! [...] Io muoio innocente”<sup>374</sup>.

La malriuscita del *Plan* è dovuta, tuttavia, alla sostanziale differenza che intercorre tra i conflitti alla base di una tragedia borghese a là Schiller e quelli che motivano l'azione di Empedocle; in quest'ultimo caso, la questione non consiste nel rappresentare un conflitto che è tragico in quanto passibile di

---

<sup>372</sup> Oltre a Staiger e Birkenhauer, vale la pena citare l'indagine di Jürgen Link, *Schillers "Don Carlos" und Hölderlins Empedokles: Dialektik der Aufklärung und heroisch-politische Tragödien in Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Wink, München 1983.

<sup>373</sup> Staiger, *op. cit.*, p. 6 (trad. mia).

<sup>374</sup> Schiller, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1794), Bibliothek der Erstausgaben, München 1997, p. 122: “Ferdinand! Ferdinand! - O - Nun kann ich nicht mehr schweigen - der Tod - der Tod hebt alle Eide auf - Ferdinand - Himmel und Erde hat nichts Unglückseligers als dich - Ich sterbe unschuldig, Ferdinand” (trad. mia).

universalizzazione, come nel caso di quello espresso in *Kabale und Liebe*<sup>375</sup>, ma di portare sulle scene il più umano tra i dissidi, ossia quello tra istinto alla limitazione e istinto all'illimitatezza, che ogni uomo sperimenta per il fatto stesso di essere mortale e incatenato al divenire. Empedocle è, per Hölderlin, il personaggio tragico per eccellenza in quanto sperimenta un conflitto che è essenzialmente antropico; ciò che distingue l'eroe da qualsiasi altro uomo è il suo soccombere alla tensione distruttiva e la sua scelta di morire per liberarsi dai condizionamenti impliciti alla sua stessa esistenza, e non esclusivi del tempo in cui si era trovato a vivere. In questo senso, la vera motivazione della morte resta silente, poiché la scansione delle scene suggerisce di leggerla come una fuga, come un espediente singolare, e non come l'unico modo di concepire la pacificazione del conflitto ancestrale, caratteristico di ogni essere umano. Il *Plan* resta, pertanto, viziato dal "gusto dei contemporanei"<sup>376</sup>, dalla tentazione di calare il conflitto tragico nella contemporaneità, ma anche dalla brama di Hölderlin di proporre con forza un'immagine di Empedocle che fosse alternativa a quella comunemente suggerita dal dibattito dell'epoca e di affermare con convinzione il valore positivo della morte nelle fiamme dell'Etna.

Il fallimento del progetto del *Plan* è, comunque, non tralasciabile da questa analisi e si rivela, a ben vedere, imprescindibile per avvicinarsi a comprendere non solo i caratteri dell'idea che Hölderlin ha del tragico ma, soprattutto, la derivazione di questa idea dalla sua filosofia della natura. Se ci si chiede, infatti, come fa Staiger nella sua convincente analisi<sup>377</sup>, che cosa manca al *Plan* per essere ben riuscito e se ci si risponde, come già accennato, che l'elemento mancante è, in definitiva, l'emergere della necessità essenziale della morte di Empedocle e, quindi, che il vero fallimento consiste nell'incapacità del nostro autore di rendere visibile (*Sichtbarwerden*, secondo Birkenhauer<sup>378</sup>) la tragicità intrinseca nella vicenda di Empedocle, allora è la valenza universale dell'atteggiamento negativo del protagonista verso il mondo a stentare a venir

---

<sup>375</sup> Questa tragedia di Schiller, infatti, tratta della passione amorosa nata tra la figlia di un musico, Luise, e Ferdinand, il figlio di un nobile a servizio di un principe tedesco. A causa degli intrighi escogitati dal padre di Ferdinand e dal suo tirapiedi Wurm, la fanciulla sarà costretta a darsi la morte; infatti, non sopporterebbe di rinunciare, per colpa delle consuetudini sociali, al suo amore.

<sup>376</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 125.

<sup>377</sup> Cfr. Staiger, *op. cit.*, p. 6.

<sup>378</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 140.

fuori. Se ciò è vero, e se la rappresentazione di tale condotta nel *Plan* si riduce ad una sequela di conflitti particolari, allora consegue che quello che rende il progetto francofortese “incapace di sostenere l’impianto del tragico”<sup>379</sup> e, dunque, lo scheletro di una tragedia fallita, è, in definitiva, il fatto che non viene espressa con forza la maturazione in Empedocle del conflitto tragico: dunque, non emerge il rapporto di stretta interconnessione tra tale conflitto e la filosofia hölderliniana della natura.

Solo la rappresentazione di tale dipendenza potrebbe, infatti, rendere quello di Empedocle un conflitto universale e sarebbe in grado di conferire valore di necessità alla sua morte; grazie all’accento su questo aspetto, dunque, sarebbe possibile sganciare l’alternanza di delusione e pacificazione tra Empedocle e gli agrigentini dal quadro dell’esclusiva singolarità dei conflitti e far interagire le due dimensioni della tensione tragica, quella della necessità, derivata dall’universalità del conflitto, e quella della soggettività, legata alla particolarità delle dinamiche che intercorrono tra i personaggi.

In altre parole, il fatto che Hölderlin abbia scelto di privilegiare, in questo scritto, la descrizione delle opposizioni singole tra personaggi e la valenza individuale del gesto di Empedocle, sperimentando, così, lo sviamento dall’idea originaria del dramma, non è dovuto esclusivamente all’esempio dei drammi schilleriani né al desiderio di compiacere il pubblico contemporaneo, ma al fatto che il nostro autore aveva scoperto, probabilmente, la seconda faccia del conflitto tragico: il piano della singolarità della vicenda, della particolarità dei dissidi tra i personaggi, che dovrebbe affiancare la dimensione di necessità del conflitto e dell’atto finale, per poi rivelarsi un riflesso dell’universalità e generalità della dissonanza tragica. Il *Plan* è, a parer mio, da considerare un esperimento e non un vero e proprio insuccesso, il risultato di una fase di studio della complessità della questione della rappresentazione, piuttosto che un tentativo fallito di dar forma al proprio concetto di tragico. L’accento posto sull’inconciliabilità ontologica dei conflitti di Empedocle presta, effettivamente, il fianco a una caratterizzazione più esemplificata dei dissidi particolari che il personaggio deve trovarsi ad affrontare e fa distogliere Hölderlin dalla necessità di far emergere l’origine del conflitto, facendo sembrare la motivazione centrale dell’opposizione insanabile tra finitezza e infinitezza qualcosa di superficiale, banale; tutto questo non deve portare, però,

---

<sup>379</sup> Jürgen Söring, *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1973, p. 85 (trad. mia).

a sospettare che il conflitto empedocleo avesse perso, per lo Hölderlin del '97, qualsiasi potenzialità filosofica (come testimonia l'ode analizzata nel paragrafo precedente), ma pone l'accento sulla questione non solo poetologica e stilistica, ma eminentemente filosofica, dei rapporti tra i dissidi particolari e quelli necessari e, dunque, del mondo degli uomini con quello dell'illimitato, della natura.

La questione, in cui si è imparato a riconoscere uno dei cardini della filosofia del nostro autore<sup>380</sup>, investe completamente la composizione dell'*Empedokles* poiché si rivela una delle direttrici dello snodarsi della vicenda drammatica. I rapporti di interazione tra la tensione principale che Empedocle sperimenta nel corso del dramma e i dissidi particolari che egli si trova a vivere con i suoi contemporanei dipendono essenzialmente dalle modalità di influenza del mondo della natura, sede del conflitto originario tra eternità del divenire e ciclicità della legge di successione, su quello dell'uomo, il soggetto più coinvolto nella trazione di universalità e particolarità, il più mediano fra gli esseri viventi, continuamente in balia dell'attrito tra "l'intensità di un cuore onnipresente"<sup>381</sup> e l'angusta realtà della limitatezza del fenomeno, e viceversa. Il *Plan* è la traccia, forse, più evidente della difficoltà che Hölderlin ha nel calibrare l'azione reciproca dei due mondi e la prova di quale interesse la questione doveva stimolare nel nostro autore; la cattiva riuscita del primo prospetto a *Empedokles* non si configura, pertanto, come un misconoscimento o una banalizzazione da parte dell'autore della materia poetica che ha scelto, ma come una tappa dell'accidentato percorso che lo condusse a comprendere quanto la nozione di *Wechselwirkung* sia poliedrica e quanto, allo stesso tempo, essa sia problematica.

In questa difficoltà, centrale per la comprensione dei rapporti tra la concezione tragica di Hölderlin e la sua filosofia della natura, si enuclea, naturalmente, anche la questione della comparsa della risoluzione al suicidio di Empedocle soltanto al penultimo atto del prospetto e del suo risultare, almeno apparentemente, dal "disprezzo" del filosofo per i modi di vivere dei concittadini. Quella che viene presentata come una reazione all'incompatibilità con i contemporanei e che ha, in realtà, una valenza universale, scaturisce solo così tardi e non viene contemplata nel prologo al primo atto perché, a mio parere, la sua comparsa si propone di mettere in luce proprio la complessità dell'interazione tra la dimensione atemporale della necessità filosofica dell'atto e quella storicizzata,

---

<sup>380</sup> Cfr. *infra*, par. 2.1.1.

<sup>381</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 7.

teatro del dissidio particolare di Empedocle con gli agrigentini, di natura espressamente politica.

In breve, la difficoltà maggiore che il nostro autore sperimenta nel concepimento drammatico della vicenda è la resa dell'azione reciproca tra mondo naturale e mondo degli uomini: tale difficoltà si dà, in particolar modo, nella restituzione poetica del conflitto tra le temporalità proprie dei due diversi mondi. Se il regno della natura è contraddistinto dalla dimensione ciclica della legge di successione, che acquista il carattere di eternità quando si considera l'eterno ritorno di tale legge, quello antropico, allora, non può che darsi come storico; ciò che nella tragedia deve essere messo in luce è la rifrazione dell'originario conflitto nei due mondi e sotto i diversi ordini di temporalità che sono a loro propri. In quest'ottica, la scelta del personaggio di Empedocle, che s'è motivata con l'accento sulla pluralità di ruoli che ricopre (filosofo, poeta, riformatore religioso, dissidente politico), viene delineata più chiaramente; l'elemento che fa convergere i diversi piani resta quello della melanconia e della solitudine del protagonista, generata, in ultima istanza, dall'urto reciproco delle sfere del conflitto e dal peso che questo acquista all'interno di una singola esistenza.

Tale quadro conduce, infine, a gettare una nuova luce sulla valutazione che Hölderlin sembrava serbare per l'atto stesso della morte di Empedocle. Infatti, probabilmente l'accento posto dall'autore del *Plan* sul trasporto con cui il suo personaggio vive il disprezzo per l'esistenza finita, pur complesso e complicato, allo stesso tempo, dal suo affetto per le persone care, tale accento potrebbe avere il pregio di chiarire che l'azione di Empedocle non è, per Hölderlin, né giusta, né foriera di una risoluzione del conflitto, né, ovviamente, condivisibile. Se Empedocle si risolve a scegliere la morte è perché egli decide di sbilanciarsi su uno dei poli del conflitto tragico e sceglie, così, di negarsi quell'equilibrio di forze, su cui è possibile destreggiarsi esclusivamente con l'esercizio di una misura nelle cose; né si può sospettare che il nostro autore suggerisca, qui, una posizione nichilista, o, peggio, che abbia tradito quell'orientamento fondamentale della sua filosofia del "sostare nelle cose" per cantarle, che si è rintracciato già dai primissimi scritti critici. Tantomeno è lecita l'accusa alla filosofia holderliniana di essere "antidialettica", come quella mossa da Jamme<sup>382</sup>; infatti, la morte di Empedocle non assume mai, neanche nel *Frankfurter Plan*, i toni di una soluzione al conflitto tragico che, per sua propria costituzione,

---

<sup>382</sup> Cfr., Jamme, *Ein ungelehrtes Buch*, cit., p. 300.

non ne prevede. Anzi, quella del suicidio (che, comunque, ha la più ampia valenza di un ricongiungimento all'aorgico, come vedremo più avanti) non è altro che una possibile direzione della *Wechselwirkung* di istinti in un solo individuo, che sceglie di sottrarsi al conflitto, non di risolverlo: come sottolinea Birkenhauer, "Hölderlin descrive quella figura – non la legittima."<sup>383</sup>. Per comprendere appieno il "fallimento" del *Plan* e le ragioni della scelta hölderliniana della forma di rappresentazione tragica, è necessario, a questo punto, volgersi al più importante degli scritti di preparazione alle stesure di *Empedokles*: lo scritto sull'*Ode tragica*, composto tra la seconda e la terza stesura della tragedia.

### 2.3. *Il Grund zum Empedokles.*

Lo scritto a cui ci si riferisce comunemente col titolo di *Grund zum Empedokles* e che taluni traduttori<sup>384</sup> preferiscono indicare con la dicitura *L'ode tragica...*, tratta dalle prime parole con cui esso è inaugurato, si compone, in realtà, di tre frammenti minori: il primo, breve e introduttivo, si incentra sulle peculiarità della composizione di un'ode in forma tragica, il secondo, col titolo di *Allgemeiner Grund*, delinea le caratteristiche generali del conflitto descritto da un componimento tragico drammatico, il terzo, nominato comunemente *Grund zum Empedokles* ma, in realtà, titolato da Hölderlin *Kunst und Natur*, è il nucleo principale del frammento e applica alla materia scelta per la tragedia su Empedocle le linee filosofiche e poetologiche sommariamente esposte nell'*Allgemeiner Grund*. Lo scritto, molto lungo rispetto ai frammenti critici hölderliniani che ci si è finora trovati ad esaminare, risale con tutta probabilità all'autunno del 1799 ed è, dunque, di due anni posteriore al *Frankfurter Plan*, collocandosi tra il componimento delle prime due stesure di *Der Tod des Empedokles* e la terza; la redazione del frammento che si analizzerà in questo paragrafo va intesa, pertanto, come la risoluzione del

<sup>383</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 128 (trad. mia).

<sup>384</sup> In particolare, Laura Balbiani.



nostro autore a riprendere i lavori dell'*Empedokles* dopo la “cesura” data dal fallimento della seconda stesura ed è, infatti, immediatamente precedente all'ultimo tentativo, anch'esso fallito, di composizione del dramma sul suicida di Agrigento. Sono sintomo di questa cesura, le cui ragioni si tenterà di esaminare nel corso del capitolo successivo, le parole con cui Hölderlin, un paio di mesi prima di ultimare il *Grund zum Empedokles*, riferisce al suo editore lo stadio dei lavori per il progetto, pure insoluto, della rivista Iduna: “impiegherò, invece, tutto il mio tempo e tutte le mie forze in particolar modo per conferire alla mia tragedia le necessarie rifiniture e compiacenze, cui essa può rinunciare in misura minore di altre, per acquisire l'unitarietà della sua materia.”<sup>385</sup>. Il frammento critico sull'*Empedokles* è, perciò, non solo il più importante documento teorico sul concetto di tragico in Hölderlin, ma è, soprattutto, traccia delle difficoltà compositive che la materia del suicidio di Empedocle presentava per il nostro autore; esso risulta sia dalla riflessione speculativa sulla vicenda, sia dall'andamento poetico e letterario di Hölderlin, unitamente alle difficoltà che entrambi i processi implicavano necessariamente.

Se le cose stanno così, è lecito obiettare alla scelta, compiuta a questo punto della nostra analisi, di effettuare un salto temporale in avanti e di affrontare ora l'analisi del *Grund zum Empedokles*, invece di rispettare pedissequamente l'avanzamento cronologico dei lavori della tragedia. Tuttavia, non si dimentichi che il problema insito nella stessa rappresentazione tragica, che va di pari passo allo studio teorico della materia, è appena stato riscontrato nel *Frankfurter Plan*; esaminare a questo punto il frammento del 1799 può chiarire meglio le complessità che si annidano dietro l'attività stessa della stesura del dramma e, parallelamente, gettare più luci sul processo filosofico e ideale che ha accompagnato il lavoro su *Empedokles*. In definitiva, l'esame di questo frammento potrebbe contribuire a comprendere la formulazione del concetto di tragico e i suoi legami con i postulati filosofici finora riassunti; tale concetto verrà messo alla prova successivamente, con il confronto dei tre abbozzi di stesura del dramma, che permetterà di cimentare quel concetto con la sua rappresentazione poetica e di comprendere fino a che punto quello delle tre stesure di *Der Tod des Empedokles* sia un fallimento vero e proprio.

---

<sup>385</sup> Lettera citata da Birkenhauer, *op. cit.*, p. 128.

### 2.3.1. Die tragische Ode...: la “più pura interiorità”.

Il breve frammento introduttivo, privo di titolo, che inaugura lo scritto teorico a fondamento della tragedia di Empedocle, consiste in un’analisi sul procedimento che guida la scelta della materia della tragedia e che consta della composizione di un’ode tragica; tale analisi si riferisce, indirettamente, all’ode *Empedokles*, composta due anni prima.

Ciò che fa scaturire il conflitto tragico esposto nell’ode è subito individuato da Hölderlin nello “spirito puro, l’interiorità più pura”<sup>386</sup> (*die reine Innigkeit*) e nel suo infiammarsi (“l’ode tragica inizia nel fuoco più alto”)<sup>387</sup>; il permanere dell’interiorità “nel fuoco più alto” significa lo sprofondare di questa nell’abisso illimitato della ricerca individuale della vita e si rivela, dunque, come la posizione soggettiva che si ravvisa nel personaggio di Empedocle all’inizio dell’ode che porta il suo nome, quando egli cerca “la vita nelle fiamme”<sup>388</sup>, ed equivale allo stato in cui il protagonista è guidato solo dal pulsare del suo cuore, dunque, dalla sua più profonda essenza, dal suo violento *Streben* verso l’illimitato. È proprio dal sostare nell’interiorità più pura e dall’ardere del profondo desiderio dell’assenza di vincoli che scaturisce il conflitto tragico: “lo spirito puro”, continua Hölderlin, “non ha saputo moderare a sufficienza quegli aspetti della vita – la coscienza, la riflessione o la sensibilità fisica – che sono comunque, di per sé, necessariamente inclini al *contatto* e che, in una situazione di completa interiorità, sviluppano a dismisura questa inclinazione”<sup>389</sup>.

Ecco che l’emergere della tensione che dà la direttiva alla tragedia è rintracciato già nella *Übermaß* del protagonista; lo squilibrio iniziale non è altro, per il nostro autore, che l’“eccesso di interiorità”, nella pretesa di una permanenza duratura nella purezza del proprio spirito, nel rifiuto categorico del misurare la

---

<sup>386</sup> Hölderlin, *La morte d’Empedocle*, cit., p. 207.

<sup>387</sup> *Ibidem*. Palese riferimento alla morte di Empedocle e alla sua corrispondenza con l’elemento del fuoco.

<sup>388</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>389</sup> *Op. cit.*, p. 207.

propria interiorità con i vincoli del contatto con il mondo finito, nella vigorosa opposizione dell'eroe tragico a contaminare quanto di più genuino esiste nella propria interiorità con le limitazioni dell'esistenza finita. Lo squilibrio che innesca questa condizione è, in particolare, riconosciuto nell'incapacità di "moderare", ossia di mediare e, in un certo senso, di frenare lo stimolo all'illimitato in tre attività cardinali della vita: la coscienza (*das Bewußtseyn*), la riflessione (*das Nachdenken*) e la sensibilità fisica (*die physische Sinnlichkeit*), ossia tre attività che abbiamo imparato, già dalla lettura di *Urtheil und Seyn*<sup>390</sup>, essere il prodotto di una scissione originaria tra soggetto e oggetto. Se, di fatto, divenire coscienti di noi stessi non significa altro che fare della nostra esistenza l'oggetto della nostra coscienza, e se, anche secondo la lezione di *Hyperion*, l'atto del riflettere si traduce nell'assumere ad oggetto del proprio pensiero (*denken nach*) la propria storia e i procedimenti del proprio intelletto, allora va da sé che anche la sensibilità fisica è il frutto della scissione che porta a identificarsi con la propria capacità di sentire e a scindere questa capacità da quella intellettuale.

Se, dunque, il soggetto, tramite la pretesa di oltrepassare i limiti del contatto con l'esistenza finita, si sottrae alla scissione tra soggetto e oggetto, tentando di concepire se stesso esclusivamente come "interiorità più pura" e di permanere solo nel lato del soggetto e se, ancora, esso applica questo eccesso di fondo alle attività della vita, il risultato è che anche in esse verrà a maturare "a dismisura"<sup>391</sup> l'inclinazione verso l'illimitato, concependole non più come una tensione di forze opposte, ma come attività egualmente smisurate e prive di limiti. In altre parole, potremmo dire che, in origine, il personaggio entro cui matura il conflitto tragico non riesce a concepire la negazione né l'opposizione alla sua individualità, che percepisce come infinita: la coscienza di se stesso diviene, pertanto, la coscienza di essere tutto, la riflessione su di sé diventa appropriazione di ogni storia e di ogni processo, la sensibilità fisica, infine, è sussunzione percettiva di ogni sensazione e di ogni passione. Per questo Empedocle cerca la sua vita nella vita originaria, la sua storia nella storia del mondo, il vibrante fremito del suo cuore nella "pulsazione" lavica del fuoco originario che scaturisce dall'Etna. La situazione in cui è sprofondata il protagonista dell'ode tragica e che si configura con l'origine del più grave dei conflitti è, in definitiva, l'affermazione illimitata della propria soggettività senza ammetterne mai la possibilità di

---

<sup>390</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.2.

<sup>391</sup> *Op. cit.*, p. 207.

negazione o, se questo avviene, reagire “infiammandosi”, odiando il vincolo dell’esistenza finita e far scaturire da questo il processo tragico.

Ecco che, col richiamo ai tre “aspetti della vita”, il nostro autore riesce mirabilmente a riagganciare la meccanica del conflitto tragico alla sua ricezione delle filosofie di Schiller e Fichte e a ricondurre la tensione alla base della materia tragica al dibattito filosofico sulle possibilità dell’io, che aveva affrontato, appunto, in *Urtheil und Seyn* e nelle lettere a Hegel e al fratello del periodo jenese, testimoniando, così, l’insospettabile connessione tra i “periodi” e gli aspetti del suo pensiero; il nucleo alla base del conflitto tragico e, quindi, della più umana e insanabile tra le opposizioni, risiede proprio in quell’eccesso del soggetto, incline a concepirsi come illimitato e a non ammettere la negazione al suo interno, e si identifica, in ultima istanza, nel problema che l’idealismo tedesco ha posto e affermato con forza. Per questi motivi, in particolare, una eminente parte della critica (Henrich, Wöhrmann) ha suggerito, non troppo velatamente, l’identificazione del personaggio di Empedocle con l’Io fichtiano e ha invitato a concepire il protagonista del conflitto tragico come l’individuo soggetto a tutte quelle contraddizioni cui è esposto *l’absolutes Ich* della *Wissenschaftslehre* e che Hölderlin faceva emergere nel suo carteggio con Hegel<sup>392</sup>.

Per quanto una tesi siffatta possa apparire radicale, è indubbio che l’inclusione della teoria del tragico holderliniano nel dibattito idealistico a cavallo tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo ha diversi pregi nell’interpretazione della concezione del nostro autore e ha l’immenso merito di legittimare la speculazione alla base di *Der Tod des Empedokles* come un’indagine filosofica a tutti gli effetti. Tale operazione ci sentiamo, in questa sede, di sposare e di assumere nell’ottica di un ricongiungimento delle diverse istanze della produzione holderliniana e non in quella atta a ravvisare nel personaggio di Empedocle una mera polemica anti-idealistica. Sui rapporti tra i summenzionati periodi di Hölderlin torneremo nel prossimo capitolo.

Siamo giunti, dunque, al cuore dell’argomentazione holderliniana sul concetto di tragico. La nascita del conflitto che muove il processo dell’ode tragica si configura nella pretesa di annullare l’azione della negazione su quella del

---

<sup>392</sup> C’è anche chi, in questo dibattito, ha suggerito un raffinato parallelismo tra il gesto di Empedocle e i postulati espressi da Kant nella sua seconda critica e, nella fattispecie, che ha proposto di leggere il gesto suicida del protagonista come una critica alla nozione di imperativo categorico; su questo, si veda Klaus-Rüdiger Wöhrmann, *Hölderlins Wille zur Tragödie*, Fink, München, 1967, pp. 55-65.

soggetto e nel piombare del personaggio nell'*Abgrund* della più pura interiorità: dall'incompatibilità di questo atteggiamento con la realtà dell'esistenza finita sgorga la tensione che dà origine allo svolgimento dell'azione che motiva il procedere dell'ode.

Il processo che scaturisce da questa tensione iniziale corrisponde alla dottrina poetologica dell'alternanza dei toni<sup>393</sup> formulata negli anni di Homburg, ma delinea pure una visione filosofica ben determinata. Il postulato su cui si regge il resto del frammento introduttivo, infatti, è quello secondo cui il divino che si cela dietro alla più pura interiorità deve, per manifestarsi, passare attraverso il contrario dell'atteggiamento iniziale e sperimentare una serie di squilibri e di negazioni di se stesso che fanno in modo che gli stessi contrari, che si avvicinano nell'ode, risultino, alla fine, svuotati, e che nel gesto catartico, culmine del tragico, si intraveda la più completa delle riconciliazioni.

Per questo, dunque, l'abisso dell'individualità indeterminata deve passare all'estremo "della distinzione e della necessità"<sup>394</sup> per apparire, e, ancora, rivolgersi di nuovo "all'estremo della non-distinzione"<sup>395</sup>; la sperimentazione di uno squilibrio così violento provoca una ricaduta nell'interiorità, ma questa volta "più moderata, poiché l'interiorità originaria, più divina e più audace, le è apparsa come un estremo"<sup>396</sup>. Insomma, il protagonista dell'ode tragica deve, all'inizio, misurarsi con gli opposti più estremi e in essi scoprire la totale incompatibilità con l'esistenza a cui la mancanza di misura condanna la sua più pura interiorità; a questa violentissima opposizione, il personaggio deve reagire moderandosi, tentando di concepire il suo permanere in un atteggiamento in modo meno estremo, con pretese meno irrealizzabili, e facendo coincidere in questo il suo più alto tentativo di adeguarsi all'esistenza finita e di trovare un modo per risolvere il brutale conflitto di cui è preda. Anche questo atteggiamento, tuttavia, è destinato a rivelarsi fallace: poiché, infatti, esso si traduce per l'interiorità nel suo proprio estraniarsi dalla lotta di cui prima era stata preda e nel percepire come altra da sé un'opposizione di cui inizialmente lei stessa era stata protagonista, ecco che l'interiorità si trova in una nuova contraddizione, ma con se stessa.

---

<sup>393</sup> Cfr. il commentario di Polledri in Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 340.

<sup>394</sup> *Op. cit.*, p. 207.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

Infatti, l'operazione per cui, tentando di moderarsi, di "passare dagli estremi della distinzione e della non-distinzione alla pacatezza e al sentimento"<sup>397</sup> si tenta di sottrarsi al conflitto originario fa in modo che la tensione iniziale emerga con maggiore chiarezza e violenza; questo perché il protagonista scopre che l'inconciliabilità vera e propria non caratterizza, o, almeno, non solo, il dissidio tra sé e il mondo, ma quello, più profondo e irrisolvibile, interno alla sua stessa essenza. L'ode tragica, passando attraverso questa alternanza di toni, che, negli scritti poetologici, è descritta come il "procedere oltre di un tono" e il suo concludersi con "il tono della sua catastrofe"<sup>398</sup>, deve fare emergere l'essenzialità del conflitto tragico e la necessità imprescindibile della risoluzione all'atto del suicidio. Tramite l'esperienza dei toni totalmente opposti e, quindi, tramite la sperimentazione, da parte della soggettività tragica, di posizioni tra loro completamente distanti, "l'ideale che unisce le opposizioni emerge più puro; il tono originario viene ritrovato di nuovo e con pacatezza e, attraverso un moderato e più libero riflettere o sentire, essa [l'interiorità] torna da qui [...] più sicura, più libera e più consapevole al tono iniziale"<sup>399</sup>. Il procedimento poetico che guida l'ode tragica si dirige, in ultima istanza, al forte ritorno del contrasto iniziale e alla convinta affermazione della sua necessità; per far questo, deve passare attraverso alla forte opposizione di contrari per dimostrare che essi possono essere svuotati, ricadere l'uno nell'altro, e per fare in modo che essi, nella serena rassegnazione al destino della *metabolē*, producano la placida risoluzione all'atto culmine della catastrofe e, quindi, alla morte.

La complessa dinamica qui descritta può essere, come accennato, ravvisata in quella che motiva lo svolgimento dell'ode *Empedokles*; se la prima quartina propone il contrasto originario nella sua insanabilità, la seconda suggerisce la contestazione di quello stesso contrasto con la proposizione del tema della *Vervendung* di Empedocle e, quindi, della sua *hybris*; infine, la strofa conclusiva ha il fine di riproporre il contrasto iniziale, forte della sua esposizione a ulteriori contrasti, e a legittimare come indispensabile la decisione di Empedocle

---

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> Hölderlin, *Alternanza dei toni* in *Scritti di estetica*, cit., p. 121. Si veda, su questo, il commentario di Ruschi: "Il termine catastrofe, [...] deve essere inteso secondo l'etimologia greca di 'rovesciamento', indicando appunto quel momento in cui l'ordine di successione dei toni si capovolge", p. 190.

<sup>399</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 207.

di darsi la morte. Il senso degli ultimi versi dell'ode ("e lo seguirei, / quell'uomo santo, / se tenero amore non mi trattenesse"<sup>400</sup>) si delinea con più chiarezza a partire dalla legge dell'alternanza dei toni e fa scaturire il contrasto iniziale dal tentativo di moderazione e di riproposizione delle figure proprie dell'esistenza limitata; il gesto di Empedocle si rivela, dunque, l'unico che il filosofo poteva compiere per dare una ricomposizione risolutiva ai contrasti.

Se la *reine Innigkeit* è stata rintracciata a fondamento dell'ode tragica, il passo successivo, che bisogna compiere per chiarire la concezione di tragico che Hölderlin ha maturato nel suo scritto teorico più completo, è quello di chiedersi a quale trasformazione sarà soggetta questa interiorità profonda per fondare, invece, la tragedia come composizione drammatica; più in generale, bisognerà chiarire quali ulteriori contrasti dovrà subire tale principio primo per riaffermare il contrasto originario nella forma compositiva successiva, ossia quella che il nostro autore ha scelto per formulare il dissidio di Empedocle.

### 2.3.2. *L'Allgemeiner Grund e la poetologia homburghese.*

La *reine Innigkeit* assunta da Hölderlin a fondamento dell'ode tragica, per dare origine alla poesia tragica e, quindi, al dramma vero e proprio deve subire una trasformazione, che viene chiarita già all'inizio del frammento sul *Fondamento Generale* della tragedia: deve diventare la "interiorità più profonda"<sup>401</sup> (*tiefste Innigkeit*). Questo significa che l'interiorità deve farsi, "in confronto a quella

---

<sup>400</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>401</sup> *Op. cit.*, p. 209.

dell'ode tragica, nominalmente più profonda, più infinita, più inesprimibile"<sup>402</sup>, ossia deve inglobare dentro di sé le contraddizioni che nel caso dell'interiorità più pura restavano qualcosa di esteriore e formale; in altre parole, l'interiorità della poesia tragica, esprimendo un "divino più infinito"<sup>403</sup> non può trovarsi in contrasto con opposizioni "soltanto nella forma", né può lasciare che i sentimenti, sede visibile dei contrasti che la attanagliano, siano percepiti in modo "immediato". L'interiorità più profonda, dunque, si configura come quell'immagine talmente intima e illimitata nella sua grandezza da essere nascosta, irraffigurabile tramite sentimenti, come, invece, accadeva nell'ode tragica, e, in ultima istanza, sempre "più vicina al *nefas*", all'abisso luttuoso dell'incomprensibile eccedenza di ogni misura. Tale immagine dell'interiorità più astratta va, a ben vedere, a designare quella fortissima parentela dell'eroe tragico con l'illimitato e la sua infinita tendenza a riconciliarsi con esso; la figura al centro del tragico sembra essere quella che si propone di superare ogni limite e di cancellare ogni vincolo dell'esistenza finita, al punto che "il sentimento immediato", "il poeta e la sua esperienza personale" risultano completamente insufficienti a rappresentare la sua grandezza, ed è proprio per questo che si fa "inesprimibile". Il sentimento che il poeta attribuisce all'interiorità tragica deve essere, pertanto, mantenuto "nei suoi limiti": nessuna passione, nessuna affezione potrebbe mai esaurire l'abisso che caratterizza l'animo tragico, nessun tipo di emozione potrebbe descriverlo proprio in quanto limitato, passeggero e accessorio: qualunque caratterizzazione finita del protagonista del dramma avrebbe l'unico effetto di apparire esteriore e limitata e, come tale, deve essere contrapposta alla più profonda interiorità tragica.

Per capire meglio questa descrizione che, a primo acchito, appare quanto mai fumosa e indeterminata, bisogna interrogarsi su cosa significhi quello sforzo verso l'illimitato, ossia il tratto distintivo più evidente dell'interiorità tragica. Non è difficile comprendere, tuttavia, che tale sforzo non può che rivelarsi come quella "inconsueta tendenza all'universalità"<sup>404</sup>, quello sforzo infinito verso l'assenza di limiti che altro non è che l'aspirazione verso il Tutto, *das Ganze*, e, infine, il nucleo stesso dell'*Hen kai Pan!* di lessinghiana memoria. Se anche nell'ode *Empedokles* s'era ravvisata la propensione di Hölderlin a identificare l'illimitato, il

---

<sup>402</sup> Ernst Mögel, *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994, p. 4 (trad. mia).

<sup>403</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 209.

<sup>404</sup> *Ibidem*.



caotico proprio con l'elemento naturale, ecco che già nell'*Allgemeiner Grund* possiamo rintracciare la prova di questa individuazione e lo sforzo centrale del movimento tragico si rivela, in quanto immane tendenza all'infinito, con l'eccedente volontà di ricomposizione con la natura.

La *tieftste Innigkeit* descritta dal frammento, pertanto, altro non è che quella individualità bella, quell'anima divina che si percepisce a metà tra la legge di successione e il fondamento del mondo; il suo nucleo più autentico è identificato come il *nefas* proprio perché un'individualità che percepisca così violentemente il suo *Streben* verso il tutto non potrebbe mai svincolarsi completamente dalla sfumatura luttuosa che suggerisce il punto d'uscita del conflitto tragico. Quest'ultimo, infatti, proviene, come s'è visto analizzando l'esperimento del *Frankfurter Plan*, dall'incapacità dell'eroe tragico di adattarsi al finito e, dunque, dall'inadeguatezza finanche dei sentimenti di rappresentare la sua essenza. L'eroe tragico, pertanto, deve sentire così fortemente il suo legame con la caotica, primigenia natura, da rinchiudersi totalmente nella propria interiorità, che è l'unica dimensione che egli riconosce come infinita e, quindi, idonea a contenere la sua infinita "volontà del tutto"<sup>405</sup>. L'ineffabilità di un tale sentimento è la stessa che Hölderlin rintracciava, rimproverandosi, nelle argomentazioni che egli stesso riferiva a Neuffer in una lettera dello stesso anno di composizione del *Grund*<sup>406</sup>.

In ultima istanza, l'appello parossistico dell'individualità più profonda del tragico holderliniano è lo stesso che poneva l'infelice Iperione (quell'"essere uno con il tutto, questo è il vivere degli dèi; questo è il cielo per l'uomo. Essere uno con tutto ciò che vive e ritornare, in una felice dimenticanza di se stessi, al tutto della natura, questo è il punto più alto del pensiero e della gioia, è la sacra cima del monte, è il luogo dell'eterna calma, dove il meriggio perde la sua afa, il tuono la sua voce e il mare che fremito e spumeggia assomiglia all'onde di un campo di grano. Essere uno con tutto ciò che vive!")<sup>407</sup>, l'*Hen kai Pan!* che abbiamo scoperto essere quella *unendliche Annäherung* verso l'idea regolativa del *Seyn*. Ecco, allora, che la fine del personaggio tragico (quindi, come vedremo nel prossimo paragrafo, anche la morte di Empedocle) si presenta come il tentativo di accelerare quell'approssimazione infinita, di arrivare alla fine del movimento

---

<sup>405</sup> Wöhrmann, *op. cit.*, p. 49 (trad. mia).

<sup>406</sup> Hölderlin, *Briefe (1798-1800)* in *Sämtliche Werke*, Dritter Band, cit., la lettera a Neuffer del 3 luglio 1799, p. 412 (trad. mia).

<sup>407</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., p. 29.

inesauribile diretto al *Seyn* e di scardinare quella misura che sola permette di accettare la verità del fondamento come idea regolativa e che rende possibile, dunque, ogni azione. La *tiefste Innigkeit* è protagonista del tragico perché il suo racchiudersi in se stessa è voce dell'impossibile volontà di ricongiungersi al tutto disordinato della natura e perché è la forma dell'individualità che in se stessa cerca il modo di far corrispondere alla sua infinitezza l'assenza di condizioni e di negazioni.

Per comprendere, dunque, quale sia il fondamento del procedere tragico dobbiamo volgerci a questa perenne e smisurata tendenza verso il *Seyn* e avvicinare l'esperienza di Iperione a quella del protagonista del dramma; la volontà di ricomposizione appare giustificata solo da una sorta di presentimento dell'unità del tutto, di fugace palpabilità dell'*Hen kai Pan!* che motiverebbe il rinchiudersi dell'individualità nell'abisso dell'assenza di negazione, diretto a "cercare la vita" e, quindi, ad attuare, finalmente, la ricomposizione con il Tutto. Tale presentimento, la leva principale dell'articolazione del concetto di tragico, non può che risiedere, dunque, in quella *intellektuelle Anschauung* che in *Urtheil und Seyn* ricopriva la veste del momento passeggero di una fuggevole unificazione di soggetto e oggetto e che in *Hyperion* serviva al protagonista come viatico temporaneo per la soddisfazione della brama di vita, come *Ruhepunkt* transitorio dagli affanni della sua esistenza finita e inappagabile.

Non può destare stupore, dunque, che Hölderlin, esattamente un anno dopo la composizione del *Grund zu Empedokles*, subito dopo gli studi poetologici sull'alternanza dei toni, riservi proprio all'intuizione intellettuale il ruolo cardinale della tragedia; infatti, nel frammento *Über den Unterschied der Dichtarten*<sup>408</sup>, delineando le caratteristiche dei diversi generi poetici (lirico, epico e tragico) definisce il poema tragico "eroico nell'apparenza, [...] ideale nel suo significato. È la metafora di una intuizione intellettuale."<sup>409</sup> Nello stesso frammento, il nostro autore continua:

Tutte le opere di questo genere devono fondarsi su una intuizione intellettuale, che non può essere altro che l'unità con tutto ciò che vive; questa non può essere certo sentita dall'animo angusto, [...] ma può essere riconosciuta dallo spirito e deriva dall'impossibilità di una scissione e di uno smembramento assoluti. La si esprime nel modo

---

<sup>408</sup> Composto, probabilmente, nell'estate del 1800.

<sup>409</sup> Hölderlin, *Sulla differenza dei generi poetici* in *Scritti di estetica*, cit., p. 125.

più semplice dicendo che la scissione reale [...], l'oggettivo in quanto tale e il soggettivo in quanto tale, sono soltanto una condizione di ciò che originariamente è unito, in cui quest'ultimo viene a trovarsi, essendo *costretto* a uscire da se stesso; [...] il modo in cui l'intero può essere sentito progredisce dunque nella stessa misura in cui progredisce la separazione tra le parti e il loro centro, dove le parti e l'intero sono sensibili al massimo grado. [...] Qui, nell'eccesso di untezza dello spirito e nella sua tendenza alla materialità [leggi: il suo tendere verso l'elemento naturale] [...] in questo necessario *arbitrio di Zeus* sta propriamente l'inizio ideale della separazione.<sup>410</sup>

E' nell'intuizione intellettuale, in quanto percezione della *All-Einheit*, che risiede la vera profondità dell'interiorità tragica; in altre parole, il vero motivo del rinchiudersi nell'illimitatezza della sua dimensione intima è proprio il presentire l'unità del tutto e, paradossalmente, il cercarne il fondamento allontanandosi da ciò che è esteriore, in quanto "condizione di ciò che è originariamente unito". Per l'individualità tragica, che è tale in quanto intente la correlazione infinita di tutte le cose, ogni estrinsecazione è una violenza, ogni manifestazione è un limite, ogni oggettivazione una coercizione. Per questo il poeta deve operare delimitando il più possibile il regno del sentimento, in quanto espressione esteriore, e opponendolo drasticamente all'illimitatezza dell'individualità tragica.

La poesia tragica si distingue, dunque, dall'ode tragica, che vale, comunque, come suo paradigma<sup>411</sup>, poiché narra l'individualità dell'eroe "in modo più infinito" e, dunque, perché più si propone di celarla: a differenza dell'ode, che "rappresenta ciò che è interiore anche nelle distinzioni più positive"<sup>412</sup>, la poesia tragica deve nascondere l'autentica dimensione dell'interiorità che ne costituisce la materia e, anzi, di allontanarla ancor più da ogni tipo di raffigurazione mediante un sentimento esteriore. In altre parole, la tragedia esprime non la volontà di rappresentazione dell'interiorità più profonda ma, al contrario, comunica innanzitutto la necessità di un suo occultamento: in quello che sembra, a primo acchito, un evidente paradosso, potrebbe risiedere una caratteristica importante della forma d'arte tragica e, anzi, più in generale, della concezione estetica di Hölderlin. È lecito, infatti, chiedersi come è possibile che una forma d'arte che si serve del linguaggio possa celare, e non riprodurre con le parole, i caratteri

---

<sup>410</sup> *Op. cit.*, pp. 126-8.

<sup>411</sup> Cfr. E. Mögel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>412</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 209.

dell'individualità protagonista? Di più: non è l'arte, per sua stessa natura, qualcosa che si propone di portare in luce, servendosi di estrinsecazioni, manifestazioni e, quindi, immagini, qualcosa che altrimenti resterebbe celato?

Per tentare di risolvere questa apparente contraddizione, ci si può affidare nuovamente allo scritto poetologico homburghese sopra citato e, dunque, ancora alla dottrina dell'alternanza di toni: qui si stabilisce, come s'è visto poco sopra, che, se è l'intuizione intellettuale il nucleo portante della tragedia e se, quindi, "l'unitezza con tutto ciò che vive"<sup>413</sup> è il "tono fondamentale" su cui si fonda l'intero impianto drammatico, da ciò segue necessariamente che i rapporti particolari, che vengono pure rappresentati nel dramma, insieme ai sentimenti e alle emozioni devono essere qualcosa di esteriore rispetto a questo fondamento e da esso devono procedere. Se è vero che l'uomo rappresentato non può sottrarsi al divenire e deve "uscire da se stesso"<sup>414</sup>, è vero anche che ciò che realizza al momento della sua estrinsecazione e del suo esteriore venire a contatto con il mondo dell'esistenza finita è presupposto, fondato e contenuto nell'*Hen kai Pan!* e nell'unitezza di tutto ciò che vive: in breve, il mondo dei rapporti particolari è per sua stessa essenza qualcosa di correlato al tutto e, per questo, gli è anche opposto, come sua manifestazione esteriore.

Per lo Hölderlin della dottrina del *Wechsel der Töne*, pertanto, l'intuizione intellettuale è il *Grundton*, il tono fondamentale del poema tragico, mentre le singolarità, i personaggi, costituiscono gli estremi entro cui ha luogo l'attrito che genera il conflitto tragico. Chi sente l'intuizione intellettuale, perciò, non può che apparire nel dramma solo in virtù del suo distanziarsi dall'esteriorità dei rapporti e delle realtà particolari, dal suo rifiutarle, dal suo estraniarsene. Chi sente il tutto non può, come ormai sappiamo, tollerare i vincoli della vita esteriore, ed "è una legge eterna che il tutto, ricco di contenuto, nella sua unitezza non senta se stesso con determinatezza e vivacità, né senta se stesso in quell'unità sensibile con le sue parti, che pur essendo un tutto lo sono, però, in una connessione più blanda, sentono se stesse. [...] se la vivacità, la determinatezza e l'unità delle parti, con cui la totalità delle parti sente se stessa, superano i limiti a queste concessi, divenendo sofferenza, risolutezza e isolamento il più possibile assoluti, allora in queste parti il tutto sente se stesso"<sup>415</sup>. Il tono fondamentale appare, così, solo nel

---

<sup>413</sup> Hölderlin, *Sulla differenza dei generi poetici* in *Scritti di estetica*, cit., p. 126.

<sup>414</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

suo premettere ogni determinatezza e, allo stesso modo, il personaggio che è caratterizzato dal suo sentire il tutto e dal suo tendere immane verso la ricomposizione con il fondamento di ogni cosa si rifiuta categoricamente di apparire, perché ogni determinazione soffocherebbe la sua grandezza.

Proprio per questi motivi, la più profonda interiorità deve essere nascosta (*verbüllt*). Il personaggio che si rinchiuda nella totale illimitatezza del suo intimo, infatti, è tale solo perché ha intuito intellettualmente il tutto e, dunque, ha presentato il *Grundton* della tragedia, ha dentro di sé l'*Hen kai Pan!* della comunione tra uomo e natura; se, dunque, l'intuizione intellettuale non può apparire tramite le scissioni reali, in quanto *Grundton*, fondamento silente e celato del dramma, allora l'interiorità che contenga lo sforzo verso la ricomposizione non può che emergere collocandosi il più vicino possibile al centro del dramma e può essere "rappresentato" esclusivamente costituendo un estremo dei contrasti che danno origine al dramma e, dunque, contrapponendosi ai sentimenti rappresentati esteriormente.

L'interiorità più profonda non è il tono fondamentale della tragedia, mai il suo estremo fondamentale, opposto poetologicamente e filosoficamente a quello del sentimento, dell'impressione, della sensazione designata esteriormente; il contrasto vero e proprio che la poesia tragica mette in scena non risiede, in ultima istanza, in contrapposizioni terminologiche o in coppie nominali di opposti, come nel caso dell'ode, bensì in quello originario tra la profonda ineffabilità di chi sente l'Uno-Tutto e la temporanea finitezza del sentimento. La *tiefsste Innigkeit* deve essere indubbiamente celata dal dramma, come l'arte deve nascondere il fondamento autentico della connessione delle parti, in quanto svelare la dinamica della ricomposizione equivarrebbe a dire il fondamento, a portare a espressione qualcosa cui ci si può avvicinare soltanto infinitamente, con un processo senza soluzione e un cammino senza punto d'arrivo. La dialettica alla base del dramma, nel suo occultamento del fondamento, rivela, così, la complessa funzione affidata da Hölderlin alla stessa opera poetica: che questa mai dica la verità definitiva, mai cerchi di svelare il sacro, sempre si proponga di occultarlo e di farlo emergere per straniamento dalla realtà frazionata del divenire.

L'incapacità della *tiefsste Innigkeit* di configurarsi nella determinatezza del vivente, sottoposto alla legge di successione, le provoca "isolamento" e, soprattutto, "sofferenza"<sup>416</sup>, la pone ai limiti delle categorie sociali rendendola, nel

---

<sup>416</sup> *Ibidem*.

corso del dramma, un personaggio controverso, strano, al di fuori di ogni caratterizzazione; la distanza e l'isolamento sofferente in cui l'interiorità si relega la avvicinano al *nefas*, poiché la collocano ai margini di ogni relazione finita e, insieme, le conferiscono un'ombra misterica, sacrale e drammaticamente vicina al *Todeslust* che, nel caso di Empedocle, rappresenta il vero punto d'uscita del conflitto tragico. Come nota Mögel, il pericoloso tendere dell'interiorità tragica verso “un mondo eternamente uno”<sup>417</sup>, la sua *Sehnsucht* verso una realtà eternamente vera e ricomposta, assoluta e priva di vincoli, non può non darsi nella tendenza alla morte proprio in virtù dell'impossibilità di realizzazione nel finito dell'estremo verso cui tende. Il *nefas* si rivela, a questo punto, inscindibilmente connesso alla profondità del personaggio tragico in quanto quest'ultimo si avvicina troppo rischiosamente al nucleo più sacro di ogni essenza e, come succede secondo l'iconografica giudaico-cristiana, chi si avvicina troppo all'inviolabilità del divino deve, per forza, rassegnarsi a perire<sup>418</sup>. L'infinità nefasta della profonda interiorità deve, quindi, essere fatta emergere tramite la *Verfremdung*, la distanza dalla sfera dell'emozione, che viene mantenuta nei suoi confini determinati; questo contrasto tra interiorità del soggetto ed esteriorità dei suoi sentimenti passeggeri diventa, così, quello da cui scaturisce il conflitto tragico e si configura come una tensione autenticamente sostanziale, a differenza di quello che succedeva nell'ode tragica.

Il ragionamento qui descritto, che lega il presentimento, da parte della *tieferste Innigkeit*, dell'unità del tutto con il suo rinchiudersi nella profondità del suo intimo in seguito all'intuizione intellettuale può valere, specularmente, a livello poetologico, contrassegnando la stessa forma d'arte tragica come “organo della più alta comprensione del mondo”<sup>419</sup>. La tragedia, infatti, assume, in virtù del suo motore principale, l'alta funzione di rappresentare proprio l'azione reciproca di partizioni e tensioni tra loro e, allo stesso tempo, quella tra l'esistenza finita e il suo infinito, irraggiungibile fondamento; per questo, nel frammento del 1800 Hölderlin la definisce “la *metafora* di un'intuizione intellettuale”<sup>420</sup>.

---

<sup>417</sup> Mögel, *op. cit.*, p. 12 (trad. mia).

<sup>418</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 126-7.

<sup>419</sup> Wöhrmann, *op. cit.*, p. 68 (trad. mia).

<sup>420</sup> Hölderlin, *Sulla differenza dei generi poetici* in *Scritti di estetica*, cit., p. 125.

La critica (Portera<sup>421</sup>, Wöhrmann, Polledri) ha spesso evidenziato la valenza pratica del concepire la tragedia come metafora; infatti, essa deve rappresentare i conflitti particolari, la loro violenza e, soprattutto, il loro fondamento comune. La poesia riesce a ritrarre, proprio in quanto metafora, la storia di un tempo e, insieme, la particolare condizione dell'essere umano in quanto tale, realizzando, tramite quella che Aristotele avrebbe definito, probabilmente, la funzione di *φοβος και ελεος* con la conseguente azione della *καθαρσις*<sup>422</sup>, una purificazione degli spettatori. Detto altrimenti, intendere la tragedia come una metafora permette, naturalmente, di “avvicinare gli uomini”<sup>423</sup> non solo in quanto contemporanei, ma in quanto esseri umani, soggetti per natura alla stessa tensione che viene rappresentata come metafora: la tragedia “riconcilia” gli uomini, “se è autentica e autenticamente opera, con tutte i più svariati dolori, gioie, sforzi, speranze e timori, con tutte le sue opinioni ed errori, tutte le sue virtù e le sue idee, con ogni cosa, grossa o piccola, che contiene; [si dirige] sempre più verso un Tutto vivente, in sé articolato in mille modi diversi, interiore, poiché è questo che dovrebbe fare la poesia stessa. Come la causa prima, così l'effetto ultimo.”<sup>424</sup>. La poesia ha, come già s'era rinvenuto negli scritti tubinghesi o in quelli del periodo di Francoforte, un ruolo politico nel senso più alto del termine; deve far presente agli uomini la loro più originaria parentela e ricordar loro che, sebbene siano esposti alle “dissonanze del mondo”, la loro genesi è comune e che, anche in virtù delle loro differenza, essi possono riscoprire la loro fratellanza.

La descrizione della tragedia come una metafora ha, tuttavia, anche delle implicazioni prettamente filosofiche, che la critica tende, generalmente, a trascurare<sup>425</sup>. Il suo raffigurare la dialettica tra separazione e fondamento universale metaforicamente e, ancor più, il suo “celare” il *Grundton* come chi lo

---

<sup>421</sup> Cfr. soprattutto l'introduzione a Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (1800), trad. a cura di M. Portera, *Se il poeta è anzitutto padrone dello spirito...*, ETS, Pisa 2010, pp. 7-38. Le opere di Wöhrmann e Polledri cui si sta facendo riferimento sono quelle sin ora citate.

<sup>422</sup> Cfr. Aristotele, *Poetica*, trad. a cura di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 13 (1449b 24 e sg): “Ora tratteremo della tragedia, ricavando dalle premesse precedenti la definizione della sua sostanza: tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, [...] che attraverso la pietà [*èleos*] e la paura [*phòbos*] produce la purificazione [*kathàrsis*] di questi sentimenti.”

<sup>423</sup> Hölderlin, *Briefe (1798-1800)* in *Sämtliche Werke*, cit., lettera al fratello del 1 gennaio 1799, p. 370 (trad. mia).

<sup>424</sup> *Ibidem* (trad. mia).

<sup>425</sup> Sia fatto salvo da questa accusa Wöhrmann; cfr. *op. cit.*, pp. 65-71.

insegue, come statuisce l'*Allgemeiner Grund*, non può significare altro che la trasposizione letteraria della totale inesauribilità, irraggiungibilità e ineffabilità del *Seyn* come presupposto generale di tutto ciò che esiste; di più, la tragedia dimostra che il *Seyn*, essendo il completo ideale su cui si basa tanto il mondo della natura, tanto quello degli uomini, è principio irrevocabile della separazione stessa e che la lacerazione primaria, che causa le separazioni contingenti, è impossibile da pensare senza il pensiero Essere. Anzi, è la tragedia stessa che invita a interrogarsi su quale sia il momento della comparsa della scissione e ci riporta alla questione, già intravista in *Urtheil und Seyn*, della cooriginarietà del fondamento della coscienza e della *Trennung*; se, in quanto uomini, non possiamo concepire, se non lontanamente e tramite le fugaci intuizioni intellettuali, alcun fondamento scevro da partizione, consegue o la non esistenza di un principio generale, da cui sono originate tutte le cose, o l'assunzione di tale principio come null'altro che un'idea regolativa. Con la sua potenza metaforica, la poesia ha il compito di mettere in scena proprio la stretta interdipendenza tra la scissione particolare e il fondamento universale e di indurre a interrogarsi da dove provenga quella tensione originaria, che rende possibile il conflitto tragico; per questo, la materia deve essere adeguata a rendere tutto questo, “dev'essere una similitudine e un esempio più arditi e più estranei del sentimento”.<sup>426</sup>

Alla base di tutto questo, come mette in chiaro la conclusione dell'*Allgemeiner Grund*, sta l'intuizione intellettuale del poeta stesso; egli cerca di distanziarsi il più possibile dal raffigurare se stesso e “la propria esperienza personale”<sup>427</sup>, ma è mosso alla composizione proprio dal “divino che [...] percepisce e sperimenta nel suo mondo; anche la poesia tragico-drammatica è per lui immagine del vivente che gli si fa e gli si fece presente nella vita.”<sup>428</sup>. Sebbene, infatti, la materia tragica è tale che colui che la maneggia deve per forza eliminare l'ambiente finito in cui vive e opera dal processo di composizione e trasporre tutta la sua persona nell'individualità più profonda, nel protagonista della tragedia<sup>429</sup>, l'impulso alla composizione è dato al poeta solo da quella stessa intuizione intellettuale che costituisce il nucleo della tragedia come metafora, che attribuisce

---

<sup>426</sup> Hölderlin, *La morte d'Empedocle*, cit., p. 209.

<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> *Ibidem*.

<sup>429</sup> *Op. cit.*, p. 211.



al protagonista del dramma, in quanto individualità eccedente, interiore, insofferente verso le negazioni, che deve provocare nel pubblico.

Ecco che, dunque, ci troviamo sempre più vicini a comprendere i motivi per cui il nostro autore si è volto alla forma d'arte tragica e, dunque, ciò che rende quella di Hölderlin una vera e propria filosofia del tragico. In questa forma d'arte troviamo, di fatto, riuniti il poeta con lo spettatore e con il protagonista nel medesimo nucleo che muove il dramma stesso: l'intuizione intellettuale, ossia "lo sforzo immane di essere tutto"<sup>430</sup>, l'approssimazione infinita verso il fondamento universale, il tendere stesso al *Seyn* come idea regolativa dell'azione umana e, pertanto, del filosofare. Nella poesia tragica si trova, sorprendentemente, un nascosto *fil rouge*, una trama invisibile che unifica tutte le figure che attorno ad essa si radunano; si verifica, qui, uno straordinario riferimento, probabilmente inconsapevole, a quel concetto di "soggettività partecipata", di una "intersoggettività" che, secondo il Friedrich Schlegel dei frammenti di *Athenaeum* composti un anno prima del *Grund zum Empedokles*, "mette in scena l'elemento caratteristico [*Charakteristik*] della poesia d'epoca romantica: l'incompiutezza e l'indefinitezza di fondo"<sup>431</sup> e che, infine, dà origine ad un "libro assoluto", che "si estenderà all'infinito, sarà un libro in continuo divenire"<sup>432</sup>, e che sviluppa, secondo Novalis, la teoria dell'"autore ampliato"<sup>433</sup>. Il tragico avvicina gli esseri umani facendo leva sulla tensione più caratteristica della loro condizione e, allo stesso tempo, si pronuncia contro la raggiungibilità dei loro fini e, rappresentando nella tensione mortifera l'unico punto d'uscita dei loro affanni, allontana ogni possibilità di ricomposizione duratura dal loro orizzonte.

Quella di Hölderlin per la poesia si configura, infine, come vera e propria scelta filosofica; se una conciliazione è impossibile nella filosofia, perché, come il nostro scriveva a Schiller, questa ci snaturerebbe, sul piano poetico, invece, essa è rappresentabile nel suo eccesso, nel suo parossismo, nella sua causa inesauribile, ossia il precipitoso quanto fatale anelare a una ricomposizione

---

<sup>430</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., pp. 38-9.

<sup>431</sup> Marta Vero, *Dalla poesia trascendentale al linguaggio geroglifico. Sull'estetica di Schlegel e Novalis* in Aa. Vv., *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, a cura di Danilo Manca, ETS, Pisa 2013, p. 96.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> *Op. cit.*, p. 100. Cfr anche F. Schlegel, frammento 116 in *Athenaeum*, cit., pp. 167-8 e Novalis, Frammento di Teplitz 398 in *Opera filosofica I*, a cura di Giampiero Moretti, Einaudi, Torino 1993, pp. 550-1.

definitiva. La poesia può rappresentare il paradosso nella sua completa atrocità e, così, può, per dirla con Bruno, “la magia” del “trar il contrario dopo aver trovato il punto de l’unione”<sup>434</sup>, del rintracciare la potenza dilaniata della partizione originaria proprio nel punto dell’originaria unione totale; in definitiva, solo la poesia può configurare l’*Ein und Alles* come concetto intimamente tragico, l’*Hen kai Pan!* come “l’uno in se stesso differenziantesi”, l’unità del tutto come principio unicamente regolativo.

Le difficoltà con cui Hölderlin dovrà misurarsi nella composizione della sua tragedia sono molteplici e, come vedremo, saranno decisive nell’abbandono definitivo del progetto dell’*Empedokles*. Proprio per questo, sempre nel ’99, egli condivide con l’amico Neuffer i dubbi che la difficoltà della materia gli arrecano; si chiede se “la forma che ho scelto non contraddica la materia e l’ideale con cui ha a che fare”<sup>435</sup> e se una forma d’arte sia in grado “in così poco tempo e, allo stesso tempo, in modo così completo, di rappresentare l’Ideale di una totalità vivente”<sup>436</sup> il motivo di tale inquietudine risiede, a ben vedere, oltre che nell’indubbia difficoltà che la materia stessa presenta, nel fatto che il nostro autore ha ormai scelto il vero e proprio tono fondamentale della tragedia, che non è rintracciabile, come si è visto, in un tono sentimentale e affidato alla sensazione passeggera (che non potrebbe mai rendere la profondità dell’interiorità, se non con il distacco e l’allontanamento da essa), ma nella rappresentazione totale (*Totalempfindung*), “nel tono fondamentale idealistico”<sup>437</sup>, che è “più universale e il più universale”<sup>438</sup>, e che contrassegna la tragedia come figlia del paradosso.

Per comprendere la vera natura di questo paradosso e per capire quale debba essere lo sviluppo di un contrasto così idealmente raffigurato, bisogna volgersi all’ultima parte del frammento, che è, senza dubbio, la più complessa e la più densa di spunti adatti a tracciare più precisamente i confini del problema cardine di questa ricerca.

---

<sup>434</sup> Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., p. 340.

<sup>435</sup> Hölderlin, *Briefe (1798-1800)* in *Sämtliche Werke*, cit., lettera a Neuffer del 3 luglio 1799, p. 410 (trad. mia).

<sup>436</sup> *Ibidem*.

<sup>437</sup> Wöhrmann, *op. cit.*, p. 73.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

Al fine di renderlo più comprensibile, si è scelto di dividere la delucidazione dell'ultimo frammento che compone lo scritto in due parti: nella prima si collegherà tutto quanto detto nell'*Allgemeiner Grund* con il movimento di opposizione tra i due principali poli del tragico, nella seconda, invece, si applicherà il tutto alla materia tragica della morte di Empedocle e ai conflitti che contraddistinguono la vicenda del filosofo siciliano.

### 2.3.3. *La prima parte del Grund zum Empedokles: il conflitto tra natura e arte*<sup>439</sup>.

L'essenza del paradosso da cui si origina la tragedia viene chiarita proprio all'inizio dell'ultima parte del *Grund zum Empedokles*; la contrapposizione

---

<sup>439</sup> Per i riferimenti del frammento del *Grund zum Empedokles*, si è scelto di utilizzare l'impaginazione della *Sämtliche Werke* del '22, a cura di Seebass e già citata. Il frammento, come anche le tre stesure di *Empedokles* e altri scritti filosofici, è stato sistemato nel *Dritter Band* della SW come 321-324.

portante dell'intero impianto tragico, che viene esaminata nella "vita pura"<sup>440</sup> e di cui, nella tragedia, si analizzerà la radicalizzazione, si rivela essere, già nelle prime righe, quella tra la natura e l'arte. Nella vita pura, questo contrasto si realizza soltanto "in modo armonico" ed esplode nella tragedia poiché la vita pura "è presente soltanto nel sentimento e non per la conoscenza", poiché, quindi, all'atto della riflessione mediante e giudicante e non, invece, al sentimento immediato e mutevole, il rapporto tra natura e arte appare polarizzato, privo di "senso di compimento": esso si mostra privo di quel contorno proporzionato e ordinato che fa sì che le due componenti si compenetrino concordemente e che l'una sopperisca alle mancanze dell'altra in modo totalmente equilibrato e simmetrico. Dunque, se nella "vita pura [...] l'uomo, più *organico* e artefice, è il fiore della natura" e "la natura è più *aorganica*" allora, "quando viene percepita in modo puro dall'uomo *puramente organizzato* e a suo modo puramente formato, gli conferisce il senso del compimento"; se, in questo "compimento" risiede "il divino [...] in mezzo a entrambe", allora nella tragedia si rappresenta lo stesso conflitto perché questo risulti conoscibile e perché "questa vita [...] deve rappresentare se stessa in modo da dividersi nell'eccesso dell'interiorità, dove gli opposti si scambiano"<sup>441</sup>. In altre parole, il conflitto tra arte e natura viene esperito in ogni esperienza umana ed è caratterizzante di ogni tipo di contesto o situazione attribuibile alla vita dell'uomo; solo nel regno del sentimento, tale conflitto è percepito armonicamente, ossia come un delimitarsi pacifico. Nel regno del sentimento esiste una differenziazione tra l'azione della natura e quella dell'arte e i loro atti sono immediatamente differenziabili e distinguibili, ma tutto questo non sembra doversi tradurre in uno squilibrio di questa delimitazione reciproca o nell'esplosione del conflitto, con le sue estreme conseguenze; al contrario, la tragedia porta all'estremo la *Wechselwirkung* tra componenti contrarie e realizza quell'*Übermaß*, quel tendere smisurato verso uno dei due eccessi che sbilancia il contrappeso di opposti e fa in modo che il loro conflitto essenziale emerga con tutta la sua violenza.

A questo punto è lecito chiedersi che senso abbia l'individuazione, da parte di Hölderlin, dei due principi reciprocamente agenti del conflitto tragico nella natura e nell'arte e in quale rapporto stia questa identificazione con i due poli precedentemente indicati dal nostro autore come punti focali della *Wechselwirkung*,

---

<sup>440</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 213.

<sup>441</sup> *Ibidem*.

come motori della “traiettoria eccentrica” della vita umana, ossia l’impulso alla limitazione e quello all’illimitato. La risposta a questa perplessità è fornita, implicitamente, dallo stesso Hölderlin quando, nel *Grund zum Empedokles*, caratterizza la natura come aorgica (*aorgisch*) e l’arte come organica (*organisch*), identificando nello scontro tra tratto aorgico e organico quello fondante del movimento tragico; questa caratterizzazione rivelerà, come vedremo, che l’opposizione tra infinito e finito è sì riproposta in quella di natura aorgica e arte organica, ma che essa viene addirittura rafforzata e caricata di problemi e valenze ulteriori.

Il conflitto tra natura e arte è anche il tema di un’ode, composta durante gli stessi anni del *Grund zum Empedokles*.<sup>442</sup>, che porta l’eloquente titolo *Natur und Kunst, oder Saturn und Jupiter*. Qui, tale conflitto è ricondotto da Hölderlin allo scontro tra le due grandi generazioni di dèi della mitologia greca<sup>443</sup>, che aveva potuto leggere, probabilmente, nella *Teogonia* esiodea, e a questo scontro esso viene sovrapposto. Il “figlio di Saturno”, ossia Giove, che spodesta il regno del padre sconfiggendo i suoi fratelli, i titani<sup>444</sup> guida la sollevazione della seconda generazione di dèi, che risulterà, chiaramente, vincitrice; nella storia della cultura classica, questo racconto è generalmente interpretato come il mito dello sradicamento e della distruzione dei principi degli “dèi di sotterra”<sup>445</sup> e la conseguente sostituzione e imposizione di quelli che fondano la legge<sup>446</sup> e, quindi,

---

<sup>442</sup> La composizione dell’ode è iniziata, verosimilmente, nel 1798 ed è stata portata a termine nel 1801.

<sup>443</sup> I nomi degli dèi, tuttavia, sono traslati, nell’ode, nella variante latina, che ripropone, comunque, in linea di massima la stessa dinamica di conflitto. Saturno è, infatti, il nome latino del greco Crono, Giove la celebre connotazione romana di Zeus e Giunone – che viene nominata pochissimo nell’ode, e solo per identificare la seconda generazione di dèi, quella con capo Zeus – quella di Era.

<sup>444</sup> È lo stesso racconto mitico su cui Hölderlin deve essersi basato anche per la scelta del nome Iperione, che, nella *Teogonia*, è uno dei titani fratelli di Crono. Sulla ricostruzione di questi racconti mitologici greco arcaici e la loro ricezione nella *Goethezeit*, si vedano le indagini di Walter F. Otto, tra cui, in particolare, *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, Kupper, Berlin 1939.

<sup>445</sup> È la celebre perifrasi utilizzata, ad esempio, da Antigone per riferirsi alla legge sovrana che le impone di seppellire il fratello Polinice.

<sup>446</sup> Sul conflitto tra la legge sotterranea e quella statale, con particolare riguardo alla trama dell’Antigone sofoclea, cfr. Gustavo Zagrebelsky, *Il diritto di Antigone e la legge di Creonte* e Luciano Canfora, *La legge o la natura?* in autori vari, *Nomos Basileus. La legge sovrana.*, a cura di Ivano Dionigi, BUR, Milano 2006.

con quella trasvalutazione di valori che, generando la democrazia e la filosofia ateniese, ha dato alla luce il mondo moderno.

Proprio per questo, la rappresentazione che viene data di Giove nel primo verso dell'ode è quella, appunto, di un re garante della legge, "diurno", ordinato, chiaro, lieto e portatore, innanzitutto, del valore dell'intelletto ("Regni alto sul giorno e fiorisce la tua / Legge, in pugno hai la bilancia, figlio di Saturno!"<sup>447</sup>). Questa presentazione di Giove è antitetica, naturalmente, a quella di Saturno, "l'innocente dio dell'età dell'oro", "esente da cure, una volta, e di te più grande, / anche se mai nessun comando espresse, / né lo chiamò con nomi alcun mortale."<sup>448</sup>: Saturno è un dio legato a un tempo lontano, armonioso e grande, in cui "nessun mortale lo chiamò con nomi", in cui, vale a dire, non era contemplato l'orizzonte della determinazione, del giudizio e, quindi, del nome, perché la prospettiva imperante era quella dell'indistinto, dell'infinito. Inoltre, nella seconda parte dell'ode, Hölderlin rimarca la stretta dipendenza tra le due generazioni di dèi e la gratitudine che il mondo di Giove dovrebbe serbare per quello di Saturno; tutto ciò che la seconda generazione ha maturato è stato generato e cullato dalla prima e "dalla pace / di Saturno qualunque potenza è cresciuta"<sup>449</sup>.

Anzi, il mondo primigenio della natura cronica non è mai stato completamente spodestato dal regno ordinato e artificiale dell'arte e proprio nel vivente e nell'"albore di ciò che creasti, / Non appena nella sua culla l'instabile / Tempo cede a un voluttuoso sopore, / Io t'odo allora, o Cronio! e in te conosco / Il savio maestro che come noi, figli / del tempo, dai leggi e quanto / il santo crepuscolo asconde, annunzi."<sup>450</sup>. Insomma, la presa di potere della legge di Giove non ha mai veramente esaurito il dominio di Saturno, perché proprio in quel regno ha origine tutto ciò che Giove rappresenta; il vero potere primitivo della natura si nasconde, infatti, nel vivente, in ciò che nasce nell'ambito del naturale,

---

<sup>447</sup> Hölderlin, *Poesie*, cit, pp. 76-7: „Du waltest hoch am Tag' und es blühet dein / Gesetz, du hältst die Wage, Saturnus Sohn!“.

<sup>448</sup> *Op. cit.*, pp. 78-9: „Schuldlos der Gott der golene Zeit schön längst; / Einst mübelos und grösser, wie du, wenn schon / Er kein Gebot aussprach und ihn der / Sterblichen keiner mit Namen nannte.“

<sup>449</sup> *Ibidem*: „aus Saturnus' / Frieden ist jegliche Macht erwachsen.“

<sup>450</sup> *Ibidem*: „Und hab ich erst am Herzen Lebendiges / Gefühlt und dämmert, was du gestaltetes, / Und war in ihrer Wiege mir, in / Wonne die wandelnde Zeit entschlummert, / Dann hör ich dich, Kronion! Und kenne dich, / Den weisen Meister, welcher, wie wir, ein Sohn / der Zeit, Gesetze gibt und, was die / Heilige Dämmerung birgt, verkündet.“

ma, proprio perché attraversato dal soffio vitale, ha la possibilità e la capacità di distaccarsene.

Il conflitto tra natura e arte acquista, in questa splendida ode, una profondità inedita: non solo perché viene posto l'accento sulla coappartenenza dei due mondi e sulla sopravvivenza del primo, che dal secondo sembrava soppiantato, né soltanto perché il regno di Saturno viene presentato come il dominio dell'illimitato (*Unbeschränktes*) e quello di Giove come quello della denominazione e quindi, a ben vedere, del giudizio; soprattutto, questa raffigurazione ha il grande merito di far sì che quello di "arte" sia un termine volto a indicare non l'arte solo in quanto opera della creatività umana, ma che essa designi, in senso più ampio, "proprio come la *techné* greca o la *ars* latina, il pensiero e l'azione umani in generale, ove questo crea una contrapposizione dell'inconsapevole, involontaria e istintuale vita della natura con il carattere del 'sapere e operare' conscio e volontario"<sup>451</sup>. Arte si dice, in sostanza, nella stessa accezione in cui l'aveva intesa il Kant della terza critica e, quindi, distinta "dalla natura come il fare (*facere*) dall'agire o effettuare in generale (*agere*) [...]". A rigore, si dovrebbe chiamare arte solo la produzione mediante libertà, cioè mediante un arbitrio che pone la ragione a fondamento delle proprie azioni"<sup>452</sup>. Non solo le prospettive, ma i metodi di azione di arte e natura vengono, così, differenziati; se il regno della natura genera spontaneamente e liberamente, in quello dell'arte ogni produzione si fa conscio e, in quanto figlia dell'operare e del pensare dell'uomo in generale, artificiale e costruito.

Grazie a questo parallelismo con l'ode *Natur und Kunst*, comprendiamo meglio in cosa consiste il conflitto di fondo tra natura e arte, ossia proprio in quella dialettica tra la tensione a delimitare, a nominare, a scindere, a sostare nell'esistenza finita consciamente (il regno dell'arte/Giove) e quella a ricongiungersi con l'illimitato, con l'assenza di vincoli, con l'identità irraggiungibile tra soggetto e oggetto e, quindi, quella a sostare nel placido orizzonte del *Seyn* (il regno della natura/Saturno): la stessa tensione che si è rintracciata alla base della storia di Iperione viene, così, mirabilmente ricondotta a quella che motiva il suicidio di Empedocle. In questo senso, allora, risulta comprensibile il motivo della scelta degli aggettivi "organico" e "aorgico" per definire l'azione di entrambi

---

<sup>451</sup> Mögel, *op. cit.*, pp. 13-4 (trad. mia).

<sup>452</sup> Kant, *Kritik der Urteilstkraft* (1790), trad. a cura di Leonardo Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano 1995, vol I, § 43, pp. 415-7.

i principi, dove il primo è teso proprio ad esplicitare la tendenza ordinante e normante dell'arte in quanto espressione del pensiero giudicante e il secondo, ripreso dalla filosofia della natura di Schelling, in cui è concepito proprio in opposizione al termine *organisch*<sup>453</sup>, si propone di definire quella disposizione a superare la finitezza, a rifiutare ogni tipo di compiutezza e omogeneità per tendere al caos.

Il binomio organico/aorgico ha il pregio di sintetizzare in due unici aggettivi tutte le possibili implicazioni e le valenze che il conflitto tra arte e natura può assumere; infatti, l'illimitatezza aorgica della natura può valere come fondo, condizione di possibilità della tendenza alla partizione dell'organicità artistica e configurarsi, proprio come veniva messo in evidenza con la parentela di Saturno e Giove nell'ode *Natur und Kunst*, come il "sovraindividuale, il generale"<sup>454</sup>, l'elemento primigenio che garantisce l'origine comune di tutti gli uomini e delle loro opere e che dà alla luce la finitezza del mondo antropico, di cui necessita per esistere e di cui costituisce la condizione di possibilità - proprio come il *Seyn* fonda la finitezza del *Dasein*, innescando il doppio movimento che indirizza la traiettoria eccentrica della vita umana. Tale binomio contiene, inoltre, come nota sagacemente Mecacci<sup>455</sup> anche la problematica della *creatio* artistica *ex nihilo*, che caratterizza ogni produzione "artistica"; infatti, "la dialettica arte-natura è da Hölderlin ripensata nel profondo ed ha una domanda precisa che rimane sospesa: come da nulla possa crearsi, attraverso una soggettività, qualcosa. [...] L'aorgico, che trova collocazione di senso nella struttura d'ordine dell'opera d'arte, e l'opera, che trova la sua vitalità nelle risorse infinite del possibile, sono i due poli che segnano l'essenza dell'uomo poeta e dell'uomo eroe"<sup>456</sup>.

Se l'orizzonte della natura si snoda proprio nell'illimitatezza e indefinibilità "aorgica" delle sue componenti e se quello umano, al contrario, è dominato dall'artificio e dall'utilizzo di regole che tendono a trasformare in effettività le infinite possibilità della natura, allora ecco che si scopre che uno dei

---

<sup>453</sup> In realtà, il termine propriamente coniato da Schelling è *anorgisch* e viene utilizzato al posto di *unorganisch*; cfr. Schelling, dalla introduzione a *Philosophie der Kunst* (1802), trad. a cura di Alessandro Klein, *Filosofia dell'arte*, Prismi editore, Napoli 1997, pp. 65-77.

<sup>454</sup> E. Mögel, *op. cit.*, p. 16 (trad. mia).

<sup>455</sup> Cfr. A. Mecacci, *op. cit.*, cap. IV, par. 4.1.

<sup>456</sup> *Op. cit.*, pp. 145-6.



prodotti di questa dialettica è l'opera d'arte come "fiore della natura"<sup>457</sup>, quando essa si svolga "nel sentimento"<sup>458</sup> e nella misura, in un panorama pre-tragico. Mögel ha mostrato<sup>459</sup> come il processo di emancipazione dell'uomo dallo stato di quella "vita pura" che concepisce l'opposizione natura/arte in modo sentimentale e armonico significhi la realizzazione, per l'uomo, della sua autentica umanità e che l'idea di un'età dell'oro, in cui quella dialettica venga percepita serenamente, valga come possibilità regolativa, come principio che renda manifesta sì la comune origine di tutte le difformità, ma anche la necessità della loro esplosione: il passaggio tra vita pura e profonda interiorità ha il senso di manifestare l'imprescindibile necessità della perdita di quella lontana armonia.

La dinamica che intercorre tra la *reines Leben* e la *tiefste Innigkeit* hölderliniane non descrive, dunque, un movimento unicamente nostalgico, un'ingenua *Sehnsucht* verso l'illimitato, un candido anelare alla *Rückkehr* verso l'irenica età dell'armonia, ma indica qualcosa di molto più complesso. Se anche esiste, infatti, in Hölderlin un'idea del *Seyn* come pacificazione delle differenze e se anche la pura vita, soggetto dell'ode tragica, sembra proprio quella individualità ingenua tematizzata principalmente da Schiller<sup>460</sup>, accanto a quest'idea è sempre presente "la conoscenza" della più pura interiorità, la coscienza dell'imprescindibilità della scissione per la realizzazione dell'umanità più autentica, l'ombra del tragico. Non è una poesia nostalgica verso la grecità che Hölderlin compone, ma, come vedremo, una tragedia che prende le mosse proprio dall'originarietà della scissione nella natura umana e dalla consapevolezza finale che un'età dell'oro non è pensabile se non sull'Olimpo.

In ultima istanza, l'opposizione tra aorgico e organico e, quindi, tra natura e arte, addensa, per Hölderlin, l'intero procedere della vita umana ed è il paradigma entro cui si snodano tutte le vicende e i conflitti della storia dell'uomo. Il fatto che l'ultimo frammento del *Grund zum Empedokles* sia una delucidazione di come questa opposizione debba essere resa nella forma tragica e, anzi, come proprio la tragedia sia l'organo deputato a far meglio emergere il contrasto tra le

---

<sup>457</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 231.

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> Cfr. Mögel, *op. cit.*, pp. 17-21.

<sup>460</sup> Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1800), trad. a cura di Elio Franzini e Walter Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 1986.

due componenti ci conferma quanto la parentela tra la concezione tragica di Hölderlin e la sua filosofia della natura sia stretta e che esista tra i due aspetti della filosofia del nostro autore una profonda coappartenenza: se la tragedia è il luogo in cui più evidentemente deve emergere la dialettica oppositiva tra arte e natura e se, nel contempo, la natura costituisce l'infinito fondamento di ogni opera umana e di ogni tensione umanamente esperibile, va da sé che la tragedia, essendo la più umana fra le forme d'arte, è, analogamente, anche quella che più è deputata a confrontarsi con l'orizzonte aorgico.

La delucidazione della forma che l'azione reciproca di arte e natura assume nel tragico, ossia del modo in cui tale dialettica può diventare conoscibile, occupa la parte successiva del frammento. Il tratto distintivo che il conflitto assume nella forma tragica risiede, come s'era scoperto già nell'*Allgemeiner Grund*, nel fatto che esso deve avvenire “nell'eccesso di interiorità, dove gli opposti si scambiano”<sup>461</sup>; questo significa che quando l'elemento organico diventa *tieftste Innigkeit*, ossia la figura che nel frammento precedente realizzava la tendenza dell'interiorità all'illimitato, quindi a piombare in un'intimità senza negazioni e, per questo, “aorgica”, proprio in questa figura avviene lo “scambio” di opposti, per cui l'organico compie un salto grazie a cui dall'estremo aorgico ritorna in se stesso. In altre parole, quando l'interiorità sprofonda nell'identità con la natura illimitata non riconosce più se stessa, non ritrova in essa i punti più caratterizzanti della sua individualità giudicante: per questo motivo, essa deve riacquisirli e rivolgersi, nuovamente, all'estremo scindente, normante, denominante “dell'autonomia, dell'arte e della riflessione”<sup>462</sup>, identificando nella natura qualcosa di altro da sé e ricollocandola nell'estremo aorgico, a questa nuova individualità essenzialmente opposto.

Naturalmente, non è questo il compimento definitivo del dramma, ma, al contrario, i due poli opposti continuano ad invertirsi e a cambiarsi di segno: questi “opposti effetti incrociati”<sup>463</sup> continuano incessantemente a succedersi fino a quando non scoprono, entrambi, che questa azione reciproca di inversione, questo continuo *ordo inversus* di stravolgimenti li ha inevitabilmente cambiati. L'interiorità più profonda, che ha visto avvenire al suo interno il capovolgimento

---

<sup>461</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 213.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

<sup>463</sup> *Ibidem*.

di opposti, si scopre “più aorgica”, comprende cioè che la dialettica che ha attraversato durante lo svolgimento della vicenda tragica l’ha trasformata, facendo coesistere in essa sia l’estremo dell’organico sia quello opposto; allo stesso modo, quella stessa interiorità scopre che anche la natura, con cui si oppone e si identifica ciclicamente, è “divenuta più organica grazie all’uomo creatore e acculturato, grazie soprattutto all’istinto e alle forze civilizzatrici”<sup>464</sup>.

Grazie a questo complicato movimento di stravolgimenti, in definitiva, l’uomo scorge la possibilità di *creatio ex nihilo*, di creazione artistica proprio a partire dall’aorgicità della natura e, contemporaneamente, scorge che la sua origine più autentica è nella natura stessa, cui pur è obbligato a contrapporsi, proprio come succedeva a Giove nell’ode *Saturn und Jupiter, oder Natur und Kunst*, quando scopriva che “dalla pace di Saturno ogni potenza è cresciuta”. Proprio qui, pertanto, si trova il più alto punto di unione della tragedia, “quando i due opposti si incontrano”<sup>465</sup>; gli estremi scoprono proprio opponendosi la loro parentela e, insieme, riconfermano la loro necessaria diversità. “Il sentimento” che scaturisce in questo irripetibile istante è “forse tra i più eccelsi che l’uomo possa provare [...]: egli percepisce sé e la natura in due modi diversi e il legame è più infinito”<sup>466</sup>; proprio in questo attimo di intuizione intellettuale si verifica la consapevolezza dell’uomo di poter interpretare la natura, di poterla rendere più organica e, tramite ciò, rendere se stesso più aorgico, scoprendo, così, la possibilità fondamentale della creazione artistica<sup>467</sup>.

Il soggetto tragico è, in ultima istanza, poeta, perché “uomo del mito, [...] che scopre se stesso come ‘uomo del silenzio’, oggettività poetica dell’originario”<sup>468</sup>: è l’uomo, in ultima istanza, l’unico ente in grado di rappresentare l’originario, di confrontarsi e di interpretarlo e, proprio per questo, deve farsi poeta.

Ci troviamo di fronte al punto fondamentale del procedere tragico: è qui, nel convergere degli estremi, nel loro riconoscersi, contemporaneamente, come cooriginari e differenti che il conflitto tragico esplode più veementemente e

---

<sup>464</sup> *Ibidem*.

<sup>465</sup> *Ibidem*.

<sup>466</sup> *Op. cit.*, p. 215.

<sup>467</sup> Su questo, cfr. Mecacci, *op. cit.*, pp. 145-6.

<sup>468</sup> *Op. cit.*, p. 146; Mecacci parafrasa qui W. Otto, *Der Mythos und das Wort*, Klett, Stuttgart 1962.

“nel mezzo c’è la morte del singolo”<sup>469</sup>, l’interiorità tragica deve perire. Qui, con il sacrificio dell’organico, scopriamo che proprio nel loro più alto punto di coincidenza gli estremi si differenziano fra loro, si distanziano pur tenendo ferma la loro comune origine e la loro essenziale parentela, proprio dal punto dell’unione scaturisce il contrario, per mutuare una celebre massima bruniana. Ecco, allora, cosa significa per l’Empedocle dell’ode del ’97 cercare la vita nel fuoco: proprio nel momento in cui l’eroe approda all’immortale certezza dell’*Hen kai Pan!* e scopre, dunque, l’autentica radice di tutto ciò che vive, comprende che egli stesso deve perire, e che la sua morte è necessaria conseguenza dell’estremizzarsi della sua stessa esistenza particolare<sup>470</sup>, della sua serena accettazione dell’incompatibilità dei vincoli dell’esistenza particolare con una vita che si è scoperta infinita.

Di questa ambivalenza del momento di riconoscimento dei due estremi fra loro fornisce una delucidazione un altro, brevissimo frammento, composto tra il 1800 e il 1803, che, tentando di cogliere il significato delle tragedie<sup>471</sup> individua nel “paradosso” il punto di partenza per comprendere più agevolmente il concetto originario di tragico<sup>472</sup>. Solo il paradosso, per Hölderlin, può caratterizzare la coesistenza di divergenza e affinità tra la natura e l’uomo, ossia la scoperta che il conflitto tragico raggiunge il suo acme proprio nel punto di massima identificazione delle parti altrimenti contrapposte; questo stato, secondo l’interpretazione szondiana<sup>473</sup> del frammento e della più generale concezione tragica che vi si nasconde, “ha quale punto di partenza il concetto di natura” poiché “sorge dal proposito di riservare all’uomo, nei confronti della natura, un

---

<sup>469</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 215.

<sup>470</sup> Cfr. *ibidem*: “La sua esistenza particolare era divenuta estrema”.

<sup>471</sup> Il titolo generalmente attribuito al frammento è, infatti, *Die Bedeutung der Tragödien*.

<sup>472</sup> Hölderlin, *Sul significato delle tragedie* in *Scritti di estetica*, cit., p. 149.

<sup>473</sup> Cfr. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. a cura di Gianluca Garelli e Federico Vercellone, *Sul tragico*, Einaudi, Torino 1996, pp. 14-9. Per quanto l’analisi szondiana del concetto di tragico in Hölderlin resti validissima, si noti che lo studioso ungherese ha attribuito il frammento *Die Bedeutung der Tragödien* al periodo di Homburg, quindi al 1798-1800, e che lo ha letto, dunque, in continuità con la prima fase di stesura dell’*Empedokles*. Da qualche anno si tende, invece, a collocare il frammento più in là, in contemporanea alla stesura dei grandi inni dell’inizio del nuovo secolo. Su questo, cfr. commentario di Ruschi al frammento, in Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., p. 197.

posto che mostri come questi ne sia il servitore, ma a un tempo attesti che la natura ha bisogno di lui”<sup>474</sup>.

Il paradosso è in grado, dunque, di portare a compimento il movimento alla base del tragico in quanto riesce a rendere visibile la coappartenenza dei due mondi, quello naturale e quello umano, la convivenza tutt’altro che pacifica degli universi aorgico e organico, la dipendenza reciproca dei regni che si fronteggiano l’un l’altro; solo grazie all’uomo la natura può diventare arte e può riconoscere la sua dimensione determinata, solo grazie alla natura l’uomo può scoprire la vita infinita. La grande verità che l’intuizione intellettuale alla base della tragedia esprime è che non esiste una vera preponderanza dell’uomo sulla natura come non è data quella della natura sull’uomo; non solo, infatti, la natura ha bisogno dell’uomo per essere fatta più organica e, quindi, trasformata in arte, perché egli “trasformi il suo oggetto infinito in un’immagine vivente”<sup>475</sup>, ma il segreto indicibile dell’aorgico, il divino che motiva l’unità del tutto ha bisogno che l’uomo si metta alla sua ricerca. Un segreto esiste solo per l’uomo che lo cerca; senza l’elemento organico, distinguente, cercante, l’aorgico perderebbe la sua illimitatezza e abbandonerebbe per sempre quella divinità enigmatica e ineffabile verso cui tendono tutti gli sforzi umani; l’*Hen kai Pan!* che si rinviene all’interno del tragico conferma, dunque, che “nessuna forza in cielo o in terra è monarchica”<sup>476</sup> e che ogni componente dell’esistente, essendo misteriosamente correlata a tutte le altre e avendo bisogno di loro per natura, può soltanto sottoporsi a un rapporto di *Wechselwirkung* con le componenti cui si confronta e farsi trasformare da esse proprio dove tenta di trasformarle ella stessa.

Ora comprendiamo appieno perché, nell’*Allgemeiner Grund*, la più profonda interiorità poteva emergere soltanto se celata all’interno del contrasto con il sentimento esteriore; analogamente, nel frammento *Die Bedeutung der Tragödien* Hölderlin chiarisce che “tutto ciò che è originario, essendo ogni facoltà giustamente ed egualmente ripartita, non si manifesta certo nella sua forza originaria ma nella sua debolezza”<sup>477</sup>. Proprio come, infatti, nella tragedia il

---

<sup>474</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>475</sup> Hölderlin, *Briefe (1798-1800)* in *Sämtliche Werke*, cit., lettera al fratello del 4 giugno 1799, p. 401 (trad. mia).

<sup>476</sup> *Op. cit.*, lettera al fratello (anche se in tempi recenti si tende a pensare che fosse indirizzata, in realtà, a Sinclair) del 24 dicembre 1798, p. 362 (trad. mia).

<sup>477</sup> Hölderlin, *Sul significato delle tragedie* in *Scritti di estetica*, cit., p. 149.

polarizzarsi di elemento organico ed elemento aorgico fa' sì che l'illimitatezza aorgica emerga unicamente con la sua *Verfremdung*, con il suo allontanarsi dall'organico, così la profondità della connessione tra l'illimitato e il limitato ha bisogno dell'arte, e, dunque, della tragedia, per emergere. Solo tramite la loro polarizzazione gli opposti possono scoprirsi cooriginati e solo la morte può costituire l'*exitus* necessario del conflitto. In questa scelta per il tragico si colloca, così, il vero superamento da parte del nostro autore sia delle filosofie idealistiche del soggetto sia di quelle della panica riconciliazione di tutte le cose. Il punto di forza della concezione hölderliniana è che essa, individuando nel tragico il paradigma dei conflitti più violenti che animano la vita umana, riesce a superare le correnti contrapposte sintetizzandole e a trovare una soluzione scevra tanto da uno sconcolato disfattismo quanto da un'ingenua fiducia in un'armonica unità del tutto.

Nella morte della singola interiorità tragica si nasconde il momento catartico della concezione tragica di Hölderlin in quanto, come egli stesso chiarisce nel terzo frammento che compone il *Grund zum Empedokles*, essa avviene tramite il ricongiungimento dell'individualità organica con la totalità aorgica: "Ecco che allora l'organico, divenuto aorgico, sembra ritrovare se stesso e ritornare in sé poiché acquisisce individualità, e l'oggetto, l'aorgico, sembra ritrovare se stesso perché anche esso trova contemporaneamente l'organico nel massimo estremo dell'aorgico, cosicché in questo momento, nella nascita della suprema ostilità, sembra realizzarsi la suprema conciliazione. Ma l'individualità di questo momento è soltanto un prodotto del conflitto supremo, e anche la sua universalità è soltanto un prodotto del conflitto supremo."<sup>478</sup>. Questo vuol dire che la conciliazione più alta si verifica nella fine della vita finita perché "c'è l'idea della vita che si genera dalla morte, continuamente, così che il nascere e il morire non hanno senso in assoluto"<sup>479</sup>, perché, cioè, tramite il riconoscimento del momento catartico proprio nella morte del protagonista vengono svuotate di senso le categorie di opposti in quanto tali (proprio come avevamo notato già nell'analisi dell'ode *Empedokles*) e ogni denominazione confluisce in quella opposta, fino a che l'opposizione stessa non si immette nella più alta conciliazione

---

<sup>478</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 215.

<sup>479</sup> Hölderlin, *Sul tragico*, trad. a cura di Remo Bodei, Feltrinelli, Milano 1980, p. 25 (dal saggio introduttivo di Remo Bodei).

per vivificarla, mentre, al contrario, la pacificazione universale placa tutti i contrasti particolari.

Tutto questo avviene tramite il contatto più stretto degli estremi di organico ed aorgico, che realizza quella che è stata definita “la descrizione di una reazione chimica tra sostanze in opposizione, che, per un momento, si collegano nella più profonda interiorità per poi, di nuovo, differenziarsi”<sup>480</sup> e che, alla fine, leva definitivamente l’elemento unificante per ristabilire lo *status quo* di opposizione tra i due estremi di organico e aorgico. Dopo la morte tragica, infatti, niente appare modificato permanentemente; anzi, “l’organico arretra, spaventato dalla transitorietà del momento e in questo modo viene elevato a un’universalità più pura; l’aorgico, invece, trasformandosi in esso, deve divenire per l’organico oggetto di più tranquilla contemplazione”<sup>481</sup>. In altre parole, l’unico effetto della morte tragica sembra essere quello di ristabilire, rafforzandola, l’estraneità tra i due elementi contrapposti e di aumentare il divario tra i poli, per creare le condizioni per cui il conflitto tragico si ricrei.

Dunque, è lecito chiedersi in che termini tutto questo si applichi alla materia della morte di Empedocle e, quindi, quale sia il senso della morte dell’eroe se, per come appare a primo impatto, essa serve soltanto a ristabilire uno stato di cose pre-conflittuale e, quindi, pre-tragico.

#### 2.3.4. *La seconda parte del Grund zum Empedokles e la dimensione storica del tragico.*

Nella seconda parte del frammento (324-35), Hölderlin spiega, finalmente, come le linee direttive della sua concezione tragica possono essere applicate a Empedocle e alla sua vicenda. Il filosofo agrigentino è colui che ospita tutte le opposizioni descritte sopra, la più profonda interiorità in cui le tensioni tra organico e aorgico non solo albergano, ma si fanno evidenti nella loro indicibilità

---

<sup>480</sup> Mögel, *op. cit.*, p. 25 (trad. mia).

<sup>481</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 217.

e nella necessità di preservare l'enigmaticità del fondamento che le rende possibili; in Empedocle, il “figlio del suo cielo, del suo tempo e della sua patria, figlio delle potenti contrapposizioni tra natura e arte con le quali il mondo si presentava ai suoi occhi”<sup>482</sup>, i contrasti originari perdono completamente la loro determinatezza perché, proprio come evidenziato sopra, i poli contrari devono confondersi, confluire l'uno nell'altro, unirsi proprio nel punto di massima divergenza. Empedocle si configura, così, come il più visibile prodotto di queste opposizioni: egli è eroe tragico proprio perché si contraddice, si supera, si colloca “nella massima opposizione tra arte e natura” e nel “conflitto supremo, dove l'aorgico assume la forma moderata del particolare e sembra così riconciliarsi con il super-organico [*überorganisches*], mentre l'organico assume la forma moderata dell'universale e sembra così riconciliarsi con il super-aorgico [*überaorgisches*] super-vivente [*überlebendiges*] soltanto affinché entrambi [...] si tocchino”<sup>483</sup>.

E' sufficiente, dunque, anche solo questa connotazione iniziale per tracciare una linea di continuità tra il personaggio di Empedocle e quello di Iperione: entrambi assurgono al ruolo di protagonisti dato che sono gli individui che più possono collocarsi tra cielo e terra, a metà tra l'illimitato e il finito, che, quindi, più sono soggetti ai violenti contrasti di aorgico e organico e la cui vicenda, infine, più evidentemente ricalca l'eccentricità di quella traiettoria di cui Hölderlin scriveva nella prefazione al *Thalia-Fragment*.

Di più; essi sono personaggi tragici soprattutto per il loro essere poeti. Se Iperione realizzava il suo legame con la *poiesis* letteraria nella composizione dell'epistolario destinato a Bellarmino, Empedocle compie massimamente il suo essere “un poeta nato”<sup>484</sup> proprio nella sua morte, ossia nel compimento di “quella non comune tendenza all'universalità che, in altre circostanze o se si comprende e si evita un suo influsso troppo marcato, si muta in quella serena osservazione, in quella completezza e sovrana determinazione della coscienza con le quali il poeta guarda al tutto”<sup>485</sup>. In definitiva, si riconferma qui la nostra tesi secondo cui è nel poeta, in quanto soggetto a “quella non comune tendenza all'universalità”, che si realizza la massima tensione tra gli istinti contrapposti e, dunque, è proprio

---

<sup>482</sup> *Ibidem*.

<sup>483</sup> *Op. cit.*, p. 219.

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> *Ibidem*.



l'artista colui che, essendosi dato il compito immortale di rendere più organico l'aorgico, di creare l'opera ordinando il caos, deve trovarsi più in balia del succedersi delle opposizioni che regolano il mondo.

In questo stesso luogo, tuttavia, è rimarcata da Hölderlin la differenza fondamentale che distingue Empedocle da Iperione e che lo rende protagonista di una morte tragica: nella vicenda del filosofo agrigentino, lo *Übermaß*, che è propria anche di Iperione in quanto poeta, è portato al suo massimo estremo e lo rende incapace di ritrovare quella misura che lo condurrebbe alla serena contemplazione della bellezza naturale: questo, a ben vedere, succede in *Hyperion*, quando il protagonista, preda delle sporadiche intuizioni intellettuali, ammira nostalgicamente il paesaggio della sua Grecia invece di uccidersi, riconverte quella “non comune tendenza all'universalità” nel godimento mesto della bellezza e modera il suo estremo istinto all'illimitato nell'arte. In questo risiede la sostanziale differenza non solo tra i due personaggi, ma, principalmente, tra le due diverse forme artistiche: *Hyperion* non può che configurarsi come un romanzo della moderazione dell'istinto all'illimitato e dell'individuazione della confessione poetica come unico dispositivo di ritorno in se stesso e, insieme, di ricongiungimento con l'enigma insolubile dell'aorgico. *Der Tod des Empedokles*, invece, deve essere una tragedia, deve essere il rifiuto della misura e il più risoluto rigetto all'individuazione di un sistema di accettazione della tensione tragica; l'eroe tragico è poeta proprio come il protagonista del romanzo, ma un poeta che si rifiuta categoricamente di trovare nello scrivere la soluzione ai conflitti, poiché comporre non sarebbe altro che un compromesso con quella finitezza in cui la più profonda interiorità non può – e non vuole – affatto riconoscersi. Il poeta holderliniano, dunque, pare realizzare, secondo Mecacci<sup>486</sup> quel passaggio, descritto nel Simposio platonico<sup>487</sup>, dal “non essere all'essere” che, per Platone, è l'azione che più connota l'essenza della poesia e che è l'equivalente, per il nostro autore, del movimento tra aorgico e organico: in questo passaggio, l'uomo “è la stessa oggettività del fenomeno tragico che si fa esperienza, oggettività che immola il soggettivismo dell'io; come il poeta si annulla, così l'eroe si sacrifica.”<sup>488</sup>

---

<sup>486</sup> Cfr. Mecacci, *op. cit.*, pp. 145-6.

<sup>487</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, cit., par. 205 b5-c1, pp. 140-1.

<sup>488</sup> Mecacci, *op. cit.*, p. 146.

Per queste ragioni, l'atto dirimente della vicenda di Empedocle è la sua morte, che assume nel corso dello scritto la valenza di un sacrificio; ma questo non significa, come si è detto, che essa valga a risolvere permanentemente i conflitti che l'hanno motivata. Al contrario, la valenza sacrificale della morte di Empedocle è motivata dal fatto che l'eroe sia teatro dell'individualizzarsi non solo delle violente opposizioni che caratterizzano l'essere umano stesso, ma anche delle tensioni che contrassegnano il suo tormentato tempo. Allora, l'eroe "doveva diventare vittima del suo tempo, i problemi del destino nel quale era cresciuto dovevano apparentemente risolversi in lui e questa doveva rivelarsi una soluzione apparente e temporanea, più o meno come in tutti i personaggi tragici, che [...] sono tutti più o meno tentativi di risolvere il destino [...]; colui che apparentemente realizza più compiutamente il destino si presenta nel modo più evidente come vittima, soprattutto nella sua caducità e nel progradire dei suoi tentativi"<sup>489</sup>. Il sacrificio di Empedocle, in quanto morte tragica e poiché, in particolare, assomma ad una valenza filosofica e ontologica una storica, configurandosi come l'atto di una "vittima del suo tempo", si configura, innanzitutto, come immagine ingannevole<sup>490</sup>: se anche, infatti, l'eroe può ospitare dentro se stesso le infinite contraddizioni di cui, in quanto essere umano e individuo storico, è appassionato testimone, tali contraddizioni non sono permanentemente risolvibili dal suo gesto che, anzi, rivela l'impossibilità della conciliazione stabile.

La tendenza delle opposizioni e, quindi, del destino (*Schicksaal*) di un popolo e dell'umanità ad individualizzarsi, ad assumere la forma di un soggetto limitato e a renderlo una sua vittima, in quanto questo si trova a incarnare i contrasti infiniti che reggono il mondo degli uomini, è una conseguenza della potenza dei contrasti stessi e della veemenza con cui questi sono avvertiti da un popolo o da un'epoca. Tale tendenza delle potenze contrastanti a confluire in un unico personaggio e, quindi, del piano ontologico a sovrapporsi a quello storico, fa' sì che il destino della collettività venga rappresentato e riprodotto in quel personaggio e, perciò, che quest'ultimo venga assunto a paradigma della sorte dell'intera umanità: una dinamica siffatta trasforma necessariamente la missione dell'eroe tragico nella risoluzione del destino della propria comunità e crea inevitabilmente l'illusione che nell'atto tragico si compia la più autentica, la più

---

<sup>489</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. 221-3.

<sup>490</sup> Cfr. Mögel, *op. cit.*, p. 32.

immortale delle conciliazioni tra potenze opposte. Per dirla con lo scritto *Die Bedeutung der Tragödien*, l'individualizzazione e, quindi, la vittimizzazione da parte delle potenze del mondo dell'eroe, sono espressione dell'atto più originario con cui il protagonista si pone come segno (*Zeichen*) della "luce della vita" e dell'"apparenza"<sup>491</sup>, ossia quell'unico dispositivo in grado di mostrare, per contrasto, per allontanamento e per individualizzazione, "tutto ciò che è originario"<sup>492</sup>, il significato vero e proprio di tutte le opposizioni, il *Seyn* primitivo, e di farlo scorgere al di sotto dei contrasti che provocano la fine dell'eroe.

Ma Hölderlin, nel brevissimo scritto sul significato delle tragedie, dice ancora di più: la necessità della tragedia è che questo segno, ossia l'eroe come immagine particolare dell'enigmaticità del fondamento universale, sia "insignificante, senza effetto, mentre l'originario è direttamente messo allo scoperto. L'originario può, infatti, apparire [...] nella misura in cui il segno in se stesso, essendo insignificante, viene posto uguale a 0"<sup>493</sup>. Il segno deve essere portato dal suo stesso essersi ridotto a qualcosa di insignificante, ossia di essere diventato solo il simbolo della violenza dei contrasti più originari, a porsi come nulla, a levare da sé qualsiasi attributo proprio e a rinunciare alla propria identità per lasciare emergere la potenza della natura più autentica delle cose (quindi, l'aorgico) e a rassegnarsi, infine, a un destino di morte. Il personaggio tragico è tale solo perché decide di essere portatore in se stesso delle opposizioni cardine della natura umana e della sua epoca e non di confinarle al sentimento, secondo quanto il nostro autore stabiliva quando faceva emergere le differenze tra l'ode e la poesia tragica o anche, se si vuole, tra la "vita pura" e la "conoscenza" che si ha nel dramma. Questo significa, tuttavia, che, sebbene egli si percepisca come quella "più pura interiorità" eccelsa e superiore in grado di incarnare un destino, per essere questo deve per forza annullare la sua esistenza, porsi come zero, uccidere la sua individualità e darsi come vittima della sua natura e del suo tempo.

Da questo paradosso si origina la valenza sacrificale del sacrificio di Empedocle ("il destino del suo tempo [...] esige una vittima in cui l'uomo nella sua interezza, nel quale sembra dissolversi [...], diventasse effettuale e visibile, in cui gli estremi paressero effettivamente e visibilmente fondersi in uno [...] e in

---

<sup>491</sup> Hölderlin, *Sul significato delle tragedie* in *Scritti di estetica*, cit., p. 149.

<sup>492</sup> *Ibidem*.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

un'azione ideale l'individuo muore e deve morire perché troppo prematuramente si è mostrata in lui questa unione sensibile, scaturita dalla necessità e dal conflitto")<sup>494</sup>: gli estremi hanno bisogno di aver corpo in una figura determinata e di congiungersi, per un attimo, sensibilmente, ma proprio per dimostrare la compresenza di cooriginarietà e differenza che regola i loro rapporti. In ultima istanza, il sacrificio dell'eroe dimostra che una ricomposizione duratura è impossibile da raggiungere scavalcando le differenze e, ancor più, che, se anche fosse possibile la conciliazione permanente tra le potenze cardine del mondo, questa sarebbe impossibile da guadagnare all'interno della finita, particolare, "insignificante" forma di un unico individuo: "La vita di un mondo si estinguerebbe in una singolarità"<sup>495</sup>.

La riconciliazione di Empedocle con l'elemento aorgico è, pertanto, sicuramente l'effetto della sua smania verso l'illimitato e, quindi, dello spontaneo umano tendere verso la natura insieme alla vocazione poetica all'eccesso; tuttavia, questa non è risolutiva e non può esserlo, perché la funzione del tragico è di fungere da paradigma dei conflitti umani, non di realizzarne la pacificazione. La *Versöhnung* di Empedocle, a ben vedere, è, dunque, soltanto una morte, soltanto una fine determinata, soltanto quel "trapasso nel divenire"<sup>496</sup> di un segno posto come zero: in quella morte riluce, tuttavia, l'annoso problema, cardine di tutto il processo hölderliniano verso il tragico, dell'identità e della possibilità dell'azione. L'inganno, il *Trugbild* della falsa riconciliazione con l'aorgico è assolutamente necessario per accennare alla più autentica delle verità: se la verità si affermasse, l'uomo sarebbe snaturato. Se l'enigma del *Seyn* venisse svelato, se i contrasti del mondo si risolvessero in un individuo, nessuna conoscenza, nessuna creazione organica sarebbe necessaria e persino quel potere infinito dell'aorgico cesserebbe di essere riconosciuto come tale: "così in Empedocle si individualizza la sua epoca"<sup>497</sup>, che è un'epoca che "coinvolge tutti gli individui" e "li incita verso una soluzione", "e quanto più la sua epoca si individualizza in lui, quanto più splendente, effettuale e visibile appare in lui la soluzione dell'enigma, tanto più

---

<sup>494</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 221.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> Cfr. Hölderlin, *Il divenire nel trapassare*, in *Scritti di estetica*, cit., pp. 95-100-

<sup>497</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 223.

necessaria diviene la sua fine”<sup>498</sup>. E’ possibile, a questo proposito e al fine di chiarire meglio la valenza del paradosso che porta l’eroe al sacrificio, tracciare un parallelismo tra la figura di Empedocle e quella del Cristo hegeliano, che il filosofo di Stoccarda descrisse proprio a Francoforte alla fine del XVIII secolo nei suoi *Jugendschriften* e, in particolare, in quello comunemente denominato *Der Geist des Christentums und sein Schicksaal*: proprio come Gesù, infatti, “Empedocle [...] ha troppo intimamente conciliato gli estremi, li ha prematuramente risolti solo nella propria persona, senza essere in grado di diffondere il sentimento e la conoscenza dell’unificazione con tutto ciò che vive anche fra altri, i suoi concittadini in primo luogo. [...] Anche Empedocle – come il Cristo hegeliano – espia la sua divinità, l’esser riuscito a raggiungere una più alta conciliazione rispetto alle condizioni del suo popolo e del suo tempo. Entrambi devono morire per permettere che il loro messaggio, la loro buona novella, si diffonda fra gli uomini. È una morte necessaria e sacrificale, che cancella il carattere troppo individuale dell’unificazione con tutto ciò che vive, che trasforma il singolo in simbolo universale.”<sup>499</sup>

Questa analisi di Remo Bodei ha il pregio di accostare il fallimento, la cessione al tranello della riconciliazione duratura di Empedocle, la necessità della sua illusione, connessa al suo essere “simbolo universale”, con la valenza politica del suo gesto. Egli è, in prima istanza, un riformatore, un agrigentino tra gli agrigentini, e il suo incarnare il destino del suo popolo con un’audacia incomparabile e irriconoscibile nei suoi concittadini si connette alla sua melanconica solitudine e alla sua forte tracotanza (*hybris*). La preoccupazione non solo filosofica, ma politica di Empedocle, che fa’ sì che il suo sia un immolarsi di fronte al suo tempo, lo rende eccessivamente riformatore contro “la sregolatezza anarchica”<sup>500</sup> dei suoi concittadini e lo fa apparire “asociale, solitario, orgoglioso e particolare a causa della sua natura e pienezza di vita”<sup>501</sup>. La grandezza della missione di Empedocle e la pesantezza del suo destino sacrificale lo rendono invisibile ai suoi concittadini perché egli appare, ancora, eccedente rispetto a loro e non sembra in grado di farsi portatore delle loro istanze; egli è un uomo che ha in

---

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> Hölderlin, *Sul tragico*, cit., pp. 31-3 (dal saggio introduttivo di Remo Bodei).

<sup>500</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 223.

<sup>501</sup> *Op. cit.*, p. 225.

odio tutte le negazioni costretto a immolarsi per un popolo votato al “ragionare in negativo e al non riflettere sull’ignoto”<sup>502</sup> e, per questo, presuntuoso.

Empedocle deve “cercare di padroneggiare l’ignoto”<sup>503</sup> e avvolgersi di quella *hybris* che gli fa assumere su di sé la divinità per far emergere non solo l’enigmaticità del fondamento *Sein*, ma anche la totale devozione alla negazione, alla determinazione del *Dasein*, all’indifferenza per l’aorgico, dei suoi concittadini. Ecco che, infine, il contrasto tragico tra l’aorgico e l’organico permea anche e soprattutto il dissidio tra l’eroe e la sua contemporaneità: in un’epoca votata all’organicità ingrata, irriconoscente verso il suo stesso fondamento infinito, che non osserva, dunque, quella gratitudine che si raccomandava a Giove verso il padre Saturno e che contraddistingueva l’essere poeta di Iperione, in un’epoca siffatta non si può che impersonare la tracotante presunzione di incarnare l’illimitato, non si può che spostarsi nell’estremo aorgico del conflitto e, infine, sacrificarsi, simulando una riconciliazione infinita con la natura, per dimostrare al proprio popolo l’imprescindibilità della ricerca del fondamento.

La melanconia di Empedocle e la sua *hybris*, che tanto lo rendono temuto e, insieme, ammirato dagli agrigentini, parlano allo spettatore del dramma di un’epoca che ha rinunciato a tendere all’illimitato, che si è incatenata alla determinatezza impersonale della pace sociale per dimenticare l’orizzonte fondativo, la domanda sull’essere, della sua stessa umanità.<sup>504</sup> L’eroe si immola

---

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

<sup>504</sup> È evidente quanto queste righe possano aver affascinato Heidegger, seppure egli si mostri più influenzato dai versi delle odi e degli inni che dagli scritti filosofici. Perciò è lecito pensare che, sebbene sia indubbio che la divisione tra *Sein* e *Dasein* si trovi, in qualche misura, anche in Hölderlin e che la critica agli agrigentini/tedeschi faccia pensare a una denuncia simile a quella che Heidegger fa del *Man* impersonale nel IV cap. della prima sezione, prima parte, di *Sein und Zeit* (cfr. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), trad. a cura di Pietro Chiodi e Franco Volpi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 144-63), forse, se Heidegger avesse letto con più attenzione i testi filosofici di Hölderlin avrebbe compreso quanto per il nostro autore fosse fondamentale immolarsi per la propria epoca, nel senso di tentare di riformarla; la critica di Hölderlin agli agrigentini non porta, come abbiamo visto, il poeta a distanziarsi dalla sua contemporaneità, ma a tentare di riformarla e a lasciare che la sua morte serva al suo popolo da ineffabile monito, né contribuisce a vedere nell’azione politica una modalità heideggerianamente “inautentica” dell’esistenza. La morte di Empedocle si configura, in definitiva, come un atto rivoluzionario e distanzia molto Hölderlin dall’immagine, tanto cara a Heidegger, di “vate” della superiorità del popolo tedesco. Per approfondire, cfr. Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1961), trad. a cura di Leonardo Amoroso, *Hölderlin e l’essenza della poesia in La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, e Heidegger, l’<<intervista a *der Spiegel* del 1966, in Heidegger, *Scritti politici*, a cura di F. Fédier e G. Zaccaria, Piemme, Segrate 1988, pp. 263-296. In particolare, in quest’ultimo brano si fa riferimento a Hölderlin come un poeta superiore, non è “un poeta qualsiasi”, dice Heidegger: “Hölderlin è per

come vittima e si riduce a simbolo per rappresentare con la sua stessa morte l'estremo di un'epoca brulla, che ha rinnegato la violenza dei contrasti che l'essere umani comporta, rifugiandosi in un ideale miope di normalità e finta quiete cui crede di ridurre la complessità del vivente. Il paradosso, che porta Empedocle a illudersi di trovare nella morte un ricongiungimento duraturo, è il più eloquente messaggero della necessità di cercare il fondamento introvabile dell'essere per non trovarlo mai e di trovare la propria umanità nello stesso, violento fronteggiarsi di tutte le forze del mondo: in ultima istanza, la morte di Empedocle vale, tanto per lo spettatore, tanto per l'agrigentino, tanto per il tedesco<sup>505</sup>, come simbolo della libertà dell'uomo di cercare il suo fondamento senza trovare una pacificazione fallace, e, quindi, si rivela un immortale invito al filosofare.

Con la morte di Empedocle, l'illusione di appianare anche solo formalmente i contrasti del mondo svanisce completamente e si esprime nel modo più alto tanto la polarizzazione di natura e arte quanto quella tra l'eroe stesso e "il suo avversario", che pure sperimenta la conciliazione degli estremi, questa volta, in un "eccesso di oggettività"<sup>506</sup> e rappresenta, dunque, l'assorbimento del senso del sacrificio di Empedocle per la comunità degli agrigentini e, insieme, il ristabilirsi dello *status quo* successivo alla catarsi della morte nell'Etna. La prova della singolarità del ricongiungimento al fuoco dell'aorgico riconferma la reciproca distanza degli estremi: "Quando gli estremi assumono forma organica grazie alla loro capacità di sopportazione, allora ciò che è soggetto e attivo deve divenire istanza organizzante [leggi: l'organico], deve divenire elemento, e di conseguenza anche qui il soggettivo e l'oggettivo si scambiano di forma".<sup>507</sup> Nel loro diventare tutt'uno si realizza il loro polarizzarsi; se gli estremi hanno rintracciato la loro origine comune nella morte del segno, nel suo porsi come zero, ecco che, in seguito al sacrificio "troppo individuale" del

---

me il poeta che indica verso l'avvenire, è il poeta che attende il Dio e che quindi non può restare il semplice oggetto degli studi hölderliniani all'interno delle rappresentazioni di storia della letteratura." Poco più oltre, Heidegger fa riferimento al nostro autore come portatore di un messaggio sì universale, ma rivolto esclusivamente al popolo tedesco; inutile insistere su quanto un'interpretazione del genere sia pericolosamente vicina a una nazionalsocialistica e cerchi di attribuire a Hölderlin un ruolo che, probabilmente, lui stesso avrebbe condannato e rifiutato.

<sup>505</sup> Mögel vede, a ragione, in questo un'invettiva contro i tedeschi del XVIII secolo: cfr. Mögel, *op. cit.*, pp. 146-164.

<sup>506</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 231.

<sup>507</sup> *Op. cit.*, pp. 231-3.

protagonista, organico e aorgico devono tornare alla loro cooriginaria distanza, per permettere ad altri di cercare il loro senso comune.

La coincidenza del senso filosofico e politico del sacrificio di Empedocle e il suo rappresentare la sua epoca insieme all'umanità in generale dimostrano, infine, che il tragico è per Hölderlin "il paradigma della storicità umana"<sup>508</sup>. Il tragico, inteso come l'illustrazione dei contrasti che scaturiscono dall'originario paradosso per cui l'universale non può essere mostrato e come la parabola della violenza con cui si manifesta la posizione mediana dell'uomo tra esistenza finita e illimitato fondamento del tutto, caratterizza l'uomo come storico poiché costretto a sostare nelle cose e a distanziarsene per interpretarle e, come in Empedocle, provare a cambiarle.

In questo consiste, infine, il punto di massima unione tra il movimento tragico e la filosofia della natura di Hölderlin: se la tragedia, infatti, si propone di raffigurare la natura antropica come sempre tesa tra i due impulsi e per questo condannata a subire consciamente la legge della successione, ad avvertire il contrasto tra il suo destino di morte e la sua aspirazione all'infinito, ecco che il tempo della storia si rivela la dimensione in cui più la tensione tra naturalità e organicità dell'uomo si fa evidente. La morte si presenta come un ritorno all'aorgico perché è il compimento di un destino già implicito nell'essere naturale dell'uomo e nel suo soffrire dell'incompatibilità tra il tempo ciclico del suo vivere e quello infinito e in potenza del suo riflettere; il risultato deve essere, dunque, la storia come orizzonte terzo di questi dissidi e come unica dimensione possibile della riuscita e dell'attecchimento del messaggio che il sacrificio tragico porta con sé.

---

<sup>508</sup> Mögel, *op. cit.* p. 45 (trad. mia).



### III

#### Le tre stesure del *Tod des Empedokles*: il tragico come sforzo verso la natura

*Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott,  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.  
(Patmos, 1801)*

##### *3.1. Brevi considerazioni preliminari all'analisi delle stesure*

Nel corso del capitolo precedente si è tentato di analizzare il processo per cui il concetto di tragico scaturisce direttamente dalla filosofia della natura del nostro autore. In particolare, tramite l'esame del frammento del '99, si è approdati, finalmente, alla descrizione della contrapposizione fondante del tragico, quella tra natura e arte e, quindi, tra aorgico e organico, da cui scaturisce il "paradosso" responsabile dell'innescarsi del conflitto.

Per comprendere come tale, imprescindibile contrapposizione imposti la struttura delle stesure del *Tod des Empedokles* e, dunque, come si possa rintracciare in esse il fondamento filosofico rintracciato nelle odi, nelle lettere e negli scritti critici finora analizzati, bisogna chiedersi in quale orizzonte del dramma sia da ricercare la riproduzione primaria dell'antitesi di *Natur* e *Kunst*; su

quale piano, pertanto, sia da indagare lo svolgersi di tale conflitto e, infine, in quale forma esso si dispieghi all'interno delle varie stesure, assistendo alla trasformazione sensibile del concetto hölderliniano di tragico. Certamente, si riconosceranno diversi luoghi in cui tale dialettica è presente e, anzi, si può dire che tutti i piani di cui il dramma si compone sono, in qualche modo, animati dall'azione reciproca dei due poli opposti; tuttavia, l'individuazione del fondamento essenziale che rende possibile la concretizzazione estetica deve riguardare un panorama ben preciso, che presuppone la tragedia stessa come genere letterario e che deve sottintendere la nostra intera comprensione del dramma hölderliniano.

L'esame del *Grund zu Empedokles* aveva concluso che l'orizzonte privilegiato del tragico risiede nella storia (*Geschichte*, non, naturalmente, *Historie*) poiché è in quella dimensione che si realizza la massima vicinanza tra il piano della natura come successione ciclica e quello dell'arte come svolgersi di un destino (*Geschick*)<sup>509</sup>. Questo risultato si riconferma se si fa derivare anche dalla fortissima influenza che la nozione fichtiana di *Wechselwirkung* ha avuto nella delineazione della contrapposizione organico-aorgico nella filosofia di Hölderlin e, dunque, dalle implicazioni che la nozione stessa di azione reciproca tra due impulsi necessariamente ha. Infatti, è indubbio che il paradigma su cui la dialettica descritta nella seconda parte del *Grund zu Empedokles* è costruita abbia una forte impronta fichtiana.

Innanzitutto, come s'è visto, i due poli della contrapposizione sono identificabili in quello del limitante e giudicante, nel caso dell'organico, e dell'illimitato e caotico, in quello dell'aorgico, in modo che l'antitesi fondante del tragico hölderliniano si collochi in un filone che non può che prendere le mosse dalla tensione oppositiva tra Io e Non-Io della *Wissenschaftslehre*. Anzi, l'estremo dell'organico è talmente riconducibile alla forza "limitante" dell'Io (determinato) fichtiano che possiede il carattere della coscienza, tanto discussa nella *Wissenschaftslehre* e criticata persino da Hölderlin, e che ingloba in sé anche il carattere della riflessione<sup>510</sup>: come s'è visto, proprio quello della riflessione è il lato

---

<sup>509</sup> Cfr. *infra*, par. 2.3.4.

<sup>510</sup> Com'è ovvio, se si pensa alla critica del nostro autore al concetto di *Bewusstsein* fichtiano p. es. nella lettera a Hegel; su questo, cfr. *infra* par. 1.3.3. Si noti come, proprio nei punti in cui l'influenza di Fichte si fa evidente nella produzione hölderliniana, sono presenti anche delle critiche non troppo nascoste alla filosofia dell'Io assoluto; come abbiamo visto e vedremo meglio, anche la figura di Empedocle è, per certi versi, interpretabile come una critica alle fallacie dell'idealismo fichtiano.

più peculiare della *tiefste Innigkeit*, protagonista del dramma, che è intesa, fichtianamente, proprio come il “salto” dell’Io in se stesso dopo l’urto col Non-Io e, dunque, come il rifugiarsi dell’Io in se stesso, il riconciliarsi (apparente) dell’interiorità con le sue stesse, caotiche profondità. Dunque, anche nella raffigurazione del carattere tragico esiste un’evidente ascendenza fichtiana, così come in quella di tutti i conflitti che da quel carattere sono innescati.<sup>511</sup>

Ciò nondimeno, il carattere della *Wechselwirkung* fichtiana che più impregna l’intera filosofia di Hölderlin e che, rimanendo insuperato e non criticato, fonda maggiormente il concetto di tragico, è, a mio parere, il suo indiscusso carattere processuale, auto-generantesi e riproducentesi: l’azione reciproca dei due impulsi, in Fichte, o dei due capi antitetici, in Hölderlin, è per forza legata alla successione necessaria dei loro urti, del loro reagire l’uno con l’altro<sup>512</sup>, al movimento di avvicinamento e allontanamento che i due poli innescano reciprocamente. In ultima istanza, l’orizzonte in cui si innesca l’azione reciproca e che, motivando il concetto di tragico, si rivela come il principio della dottrina fichtiana che più ha influenzato la filosofia di Hölderlin è quello del tempo; è la temporalità a costituire il più autentico palcoscenico dell’azione tragica perché è la scena in cui la storia si incontra con la legge ciclica di successione, è il terreno che incatena l’essere umano alla sua peribilità e, insieme, quello che lo colloca nella successione dei destini, nel racconto rammemorante e preveggen- te, nello stimolo ad agire e nel rimorso per quando si è agito. Solo il tempo può unificare i diversi piani in cui la *Wechselwirkung* agisce e può, quindi, configurarsi come il terreno privilegiato in cui essa diviene comprensibile.<sup>513</sup>

Da questo consegue che il concepire più compiutamente, da parte di Hölderlin, il tragico in quanto dramma (*dràō*), in quanto poesia (*poiësis* – *poieō*<sup>514</sup>), e non in quanto ode si origina direttamente dal suo pensare la contrapposizione tra natura e arte da un punto di vista squisitamente temporale: la tragedia può far sì che i contrasti della vita vengano compresi e non solo sentiti poiché essa stessa si

---

<sup>511</sup> Per approfondire, cfr. la ricerca di Sieglinde Grimm, *Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie* in *Poetica* 33, 2001, pp. 191-214.

<sup>512</sup> Proprio come accadeva nella “reazione chimica” descritta nell’ultimo frammento del *Grund zu Empedokles*.

<sup>513</sup> Qualcosa di simile sostiene Monica Gargano nel suo *La ricerca della misura. Essere, Armonia e Tragico nel pensiero di Hölderlin*, ETS, Pisa 1996.

<sup>514</sup> Anch’essa, come *dràō*, radice greca dei verbi che significano originariamente “fare”.

snoda temporalmente, si compone di atti concatenati e può rappresentare meglio di ogni altra forma espressiva la natura transitoria, quindi storica, quindi mortale, dell'essere umano, insieme al fronteggiarsi titanico delle opposizioni cardinali della sua essenza<sup>515</sup>. La vita deve diventare comprensibile nel dramma, infine, perché porta sulle scene il divenire; quel *Werden im Vergehen*<sup>516</sup> che motiva il concepirsi dell'essere umano in eterno cammino verso il *Seyn*, e che, insieme, lo riconduce alle più profonde radici del suo essere materiale, facendo coincidere gli opposti nel misterioso *Abgrund* dell'aorgico.

Nella breve analisi delle stesure del *Tod des Empedokles* che segue si vedrà, dunque, non solo come l'azione reciproca di natura e arte stia alla base di tutti i contrasti e i movimenti entro cui la tragedia si snoda, ma, soprattutto, si tenterà di verificare che, proprio in virtù della preponderanza dell'orizzonte temporale sull'intero conflitto tragico, è la tragedia stessa che, basandosi sull'intuizione intellettuale, deve realizzare il congiungimento tra estremi che Empedocle trova nella morte, seppure soltanto per il tempo della rappresentazione. Il divenire consapevole della vita a se stessa non è altro che questo: il portare a rappresentazione la possibilità dell'unione tra gli estremi nell'ambito della temporalità, in cui siamo immersi e secondo cui dobbiamo necessariamente pensare. Se l'ode, comunicando il sentimento, poteva far intravedere soltanto la purezza di quella interiorità che genera il conflitto tragico, ecco che la poesia può mostrarne la profondità in quanto può svolgersi temporalmente e creare quel senso di tragica appartenenza al *Seyn* che Empedocle raggiunge gettandosi nelle fiamme.

Per provare a comprendere il processo che presuppone le tre stesure e che Wöhrmann definisce di *metapherêin*<sup>517</sup>, bisogna, in definitiva, tener presente che il suicidio di Empedocle non è altro che la metafora della tragedia stessa:

---

<sup>515</sup> Cfr. Grimm, *op. cit.*, p. 192: la *Wechselwirkung* di ascendenza fichtiana viene, così, combinata alla "forma agonale" della tragedia classica.

<sup>516</sup> Riferimento allo scritto di Hölderlin del 1800 *Das Werden in Vergehen*, trad. di Ruschi, *Il divenire nel trapassare*, in Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., pp. 95-9.

<sup>517</sup> Cfr. Wöhrmann, *op. cit.*, p. 118. L'autore accosta questo concetto greco a ciò che Hölderlin esprime alla fine dell'*Allgemeiner Grund*, quando dice: "Proprio per questo, perché esprime l'interiorità più profonda, il poeta tragico rinnega interamente la sua persona e la sua soggettività come l'oggetto a lui presente: li traspone in una persona estranea, in una soggettività estranea [...] cioè nel protagonista". Il passo si trova nell'ed. citata del frammento (tradotto da Balbiani) a p. 211.

prodotta dalla stessa *hybris* del poeta, con il suo stesso fine e con i suoi medesimi, terrificanti rischi.

### 3.2. *La prima stesura (1798)*

#### 3.2.1. *Primo atto: la hybris di Empedocle*

Il primo atto della prima stesura del *Tod des Empedokles*, composta, come la seconda, prima del *Grund zu Empedokles*, si incentra sulla connotazione di Empedocle come personaggio tragico a partire dal suo atto di *hybris* e funge da preambolo alla descrizione della definitiva decisione per il suicidio. Nonostante sia stata a lungo contestata a questa stesura un procedere “accidentale” e una sostanziale assenza di pianificazione organica delle scene<sup>518</sup> è comunque riscontrabile nel primo atto un’elaborazione scenica alquanto ponderata dall’autore e, grazie ad essa, è possibile comprendere il procedere del dispiegamento del concetto di tragico all’inizio del periodo di composizione del dramma.

È possibile suddividere le scene del primo atto in due gruppi di quattro (I-IV, VI-IX) divisi dalla scena quinta, che funge da spartiacque nella narrazione. Il procedimento drammatico che Hölderlin impiega in questo atto prende le mosse dall’azione di Empedocle di proclamarsi dio e, quindi, dal suo

---

<sup>518</sup> Cfr. Schadewaldt, *Die Empedokles-Tragödie Hölderlins. Ein Vortrag*, in Schadewaldt, *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, Deutschen Taschenbuch, München 1966, pp. 110-1. Naturalmente, la stesura, essendo incompiuta, non è perfetta e non presenta una struttura rigidamente programmata, esattamente come le due successive (basti pensare che si compone soltanto di due atti, quando avrebbe dovuto essere suddivisa in cinque, stando ai piani precedenti). Tuttavia, la prima stesura è, paradossalmente, la più compiuta delle tre, poiché è più lunga e appare più lavorata e più studiata nel procedere scenico: solo nel primo atto abbiamo nove scene che si succedono secondo uno schema abbastanza preciso, anche se non, chiaramente, ultimato.

peccato di *hybris* di equipararsi agli dèi, senza che questo venga mai rappresentato<sup>519</sup> la *hybris* di Empedocle emerge, infatti, nel primo gruppo, dai discorsi dei personaggi introdotti nelle prime due scene e, successivamente, da quelli di Empedocle stesso nelle due susseguenti. In altre parole, il nostro autore decide qui di rappresentare non il compimento dell'atto che scatena il conflitto tragico, ma il processo che porta Empedocle al riconoscimento del suo atto come punibile, che deve passare necessariamente per il contrasto, descritto nei dialoghi degli altri personaggi nelle prime due scene, che il suo peccato infinito innesca con la finitezza e con la limitatezza delle figure che lo circondano e, dunque, con l'esposizione della parzialità delle visioni con cui gli altri personaggi comprendono il misterioso legame del protagonista con la divinità. Le prospettive secondo cui la *hybris* empedoclea viene letta vengono, pertanto, raddoppiate e la comprensione delle ragioni dell'eroe da parte degli agrigentini viene affiancata alla sistemazione, da parte del protagonista stesso, delle sue azioni in un processo ideale di autoriconoscimento che lo condurrà, nel secondo atto, alla morte.

La prima scena rappresenta il dialogo di Pantea, la donna che, secondo le *Vite* di Diogene Laerzio, era stata salvata da Empedocle da una lunga apnea, con Delia, una donna ateniese arrivata da poco ad Agrigento e, dunque, estranea alla fascinazione per il personaggio di Empedocle che il popolo della città aveva subito. Pantea si configura come un personaggio totalmente soggiogato dalla persona misteriosa di Empedocle: ella è l'unica, insieme all'allievo Pausania che comparirà nelle scene successive, ad essere dominata e non atterrita dal legame strettissimo del filosofo col mondo della natura<sup>520</sup> e che crede

---

<sup>519</sup> Si tratta, probabilmente, di una scelta drammaturgica di derivazione classica; potrebbe discendere, infatti, dalla prassi convenzionale della tragedia antica di non rappresentare l'atto che scatena il conflitto tragico all'interno del dramma, che doveva essere soltanto riferito, ad esempio, tramite il resoconto del messo. Questa prassi è, in qualche modo, confermata da Aristotele in *Poetica*, par. 6, ed. cit., pp. 13-7, quando pone la supremazia della parola e del racconto sull'azione vera e propria. Non sappiamo se Hölderlin avesse presente questo passo aristotelico, ma potrebbe aver trovato qualcosa di simile nel terzo capitolo *Περὶ ὀφθουσ* dello Pseudo-Longino, un trattato abbastanza in voga nella Germania del XVIII secolo: basti pensare che persino Baumgarten nella sua *Aesthetica* del 1750 inserisce diversi riferimenti al trattato. A questo proposito, cfr. Baumgarten, *Aesthetica* (1750-8), trad. di Salvatore Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo 2002, parr. 311, 326, 330 e Giuseppe Martano, introduzione a Pseudo-Longino, *Del Sublime*, Laterza, Roma-Bari 1965, pp. LIII-LVIII e, nello stesso volume, il cap. III del trattato, a pp. 6-10.

<sup>520</sup> Hölderlin gioca qui, evidentemente, con la radice greca *παντων* del nome di Pantea, in modo da configurarla come "anima bella" che sente, anche se in modo limitato e non infinito come Empedocle, la cooriginarietà del regno degli uomini e quello della natura e che, per questo, ammira il filosofo agrigentino come un "confidente della natura" e come depositario di una forte e poetica *Begeisterung* verso il tutto; cfr. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 21.

strenuamente nella necessità del riconoscimento del primato di Empedocle nell'interesse stesso della comunità agrigentina.

Al contrario, Delia incarna l'elemento della scepsti di chi è estraneo alla fascinazione per Empedocle: la donna ateniese non riesce, al contrario della sua interlocutrice, a non percepire la pericolosità di una figura così eccessiva, non può non temere la spavalderia del genio<sup>521</sup> e non può che tentare di limitare la passione furente che sente risuonare nel discorso di Pantea. Il dialogo della prima scena appare, in definitiva, come il fronteggiarsi di due diverse interpretazioni della *hybris*: se Pantea si appella al legame infinito del tracotante eroe con le forze della natura e con la divinità, che sconfina quasi in un dominio della natura stessa ("Un essere terribile, che tutto trasforma, è in lui"<sup>522</sup>), Delia tenta di ricondurre la grandezza di Empedocle alla sua umana fallibilità ("ha anche lui, come noi, quei giorni vuoti / in cui ci si sente vecchi e inutili, / e prova anche lui le sofferenze degli uomini?"<sup>523</sup>), per ridimensionare l'illimitatezza della sua figura. Non è un caso che l'ateniese contrapponga la figura di Empedocle, per come Pantea la presenta, a quella di Sofocle<sup>524</sup>, "il sole degli ateniesi", messo di fronte all'agrigentino, personaggio lunare, oscuro, nostalgico e triste, presentato nel suo ombroso e violento patire: se la bella luminosità di Sofocle è espressione di quella Grecia irraggiungibile e lontana, la figura notturna di Empedocle risulta dalla modernità esperia, dall'"aorgico" caos del popolo magno greco, da cui proviene direttamente la lacerata contemporaneità di Hölderlin. Inoltre, è impossibile non accostare questa scena al Prologo dell'*Antigone* sofoclea, che consiste, come è noto, nell'appassionata discussione tra Antigone e sua sorella Ismene sulla possibilità di seppellire il fratello Polinice e di disobbedire, pertanto, all'editto del re Creonte; come Antigone, infatti, anche Pantea dimostra un sacro timore per l'infinito legame con l'aorgico, con le divinità della natura, e, come Ismene, Delia si mostra dubbiosa, intimorita da quella tensione verso l'illimitato degli dèi preolimpici e rispettosa dei luminosi principi sociali, contro cui Empedocle si scaglia.

---

<sup>521</sup> "Das Übermuth des Genies", *ibidem*.

<sup>522</sup> "Ein furchtbar allverwandelnd Wesen ist in ihm", *op. cit.*, p. 19.

<sup>523</sup> "Hat er, wie wir auch seine leeren Tage, / Wo man sich alt und unbedeutend dünkt / Und giebt es auch ein menschlich Laid für ihn?", *op. cit.*, p. 21.

<sup>524</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 25: "Wir haben auch / An großen Männern unsre Lust, und Einer / Ist izt die Sonne der Athenerinnen, / Sophokles?".

La seconda scena introduce l'interpretazione del peccato di Empedocle da parte di altri due personaggi, complementari a Pantea e Delia: Crizia ed Ermocrate, rispettivamente l'arconte di Agrigento, detentore del potere politico nonché padre di Pantea, e il sacerdote, campione di quello temporale. I due si mostrano preoccupati per l'impatto che la figura di Empedocle può avere sulla loro signoria e si accordano per sobillare il popolo agrigentino contro di lui, di modo che l'ascendente del filosofo sulla comunità non rechi ulteriore disturbo alla solidità del loro potere; l'apprensione che dimostrano è spiegata da Hölderlin stesso in una nota<sup>525</sup> come timore per la "superbia del genio", pericolosa per gli antichi che riconoscevano e, in fondo, contemplavano l'eventualità del legame infinito con la natura, da cui scaturisce la *hybris* di Empedocle, a differenza di noi moderni, che "ne siamo immuni"<sup>526</sup>. Il colloquio ospitato da questa scena è importante poiché introduce due categorie utili all'interpretazione dell'azione di Empedocle e, quindi, alla comprensione del concetto di tragico esposto nella prima stesura: si tratta di quella del disordine, in cui cade il popolo agrigentino in seguito alla fascinazione per i discorsi di Empedocle, che viene descritta da Crizia come ubriachezza ed esaltazione<sup>527</sup> insieme a quella della dimenticanza, da parte del filosofo, della differenza che intercorre tra lui e gli dèi e che lo porta, dunque, a travalicare i confini della sua umanità proclamandosi "dio davanti a tutto il popolo"<sup>528</sup>.

Di nuovo, in questa scena, le prospettive finite entro cui il peccato di Empedocle viene compreso si raddoppiano. Una conduce all'implicazione politica della *hybris* del filosofo, vista sempre in virtù del binomio antigoneo *nomos-phùsis*: la trasmissione del fuoco sacro, dell'amore sconfinato, della tensione verso l'aorgico di Empedocle getta anche il popolo agrigentino nel caos dell'illimitato e rende vane tutte le istituzioni positive che regolano il mondo degli uomini, distanziandolo da quello della natura e, anzi, contrapponendoglielo ("le loro usanze, come / spiagge pacifiche, sono travolte da / un frastuono

---

<sup>525</sup> Cfr. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 31.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> Cfr. *ibidem*, "das Volk ist trinken".

<sup>528</sup> *Ibidem*.



incomprensibile”<sup>529</sup>). La conseguenza terribile di questo “frastuono” può produrre il collasso sia delle istituzioni politiche sia di quelle religiose: tale accordo tra i loro campioni, Ermocrate e Crizia, ci rimanda alle riflessioni sulla positività della religione che Hölderlin conduceva insieme a Hegel e che culminarono, tra tutti, in scritti come *Über die Religion* o nell’*Alteste Systemprogramm*<sup>530</sup>.

Ma un’altra prospettiva, ancor più complessa, si affianca a quella appena riassunta e impregna il monologo di Ermocrate, cuore della seconda scena; il sacerdote, ricalcando la prima Olimpica di Pindaro interpreta la *hybris* di Empedocle come l’“eccessiva felicità” dovuta alla “benevola confidenza” che gli dèi gli avevano accordato, in seguito alla quale l’eroe “si è troppo dimenticato della differenza / e si è sentito unico”<sup>531</sup>. L’argomentazione di Ermocrate, a questo punto, si sdoppia: la denuncia della *Übermuth des Genie* si trasforma presto nella profezia del suo buio destino, poiché egli “non potrà più avere pace”<sup>532</sup> e il caso di Empedocle, tramite l’accostamento alla versione pindarica del mito di Tantalos, viene interpretato come l’illusione di chi, in virtù del suo smisurato senso di appartenenza al Tutto (che, come vedremo, lo rende poeta) si è illuso di veder disvelato quel geroglifico, quell’enigma che la natura aorgica custodisce, equiparandosi, così a dio. Ecco, allora, che è proprio la differenza, il confine tra uomini e dèi che Empedocle non accetta, a costituire il terreno di quella *unendliche Annäherung* di cui il nostro autore scriveva a Schiller; non è solo il proclamarsi dio, ma il credere di aver travalicato i confini dell’umanità il vero peccato da punire. La mancanza di misura di Empedocle fa’ sì che egli non riconosca che i confini dell’umanità garantiscono il progresso, lo stimolo all’azione, e l’immane desiderio di trovare il segreto del *Seyn* “lo sconvolge, e non può più tollerare / né gioia né pace tra i viventi”<sup>533</sup>.

Per questi motivi, il discorso di Ermocrate è pregno della consapevolezza che non esiste giustizia terrena in grado di fermare il furore di

---

<sup>529</sup> *Ibidem*, “die Gebräuche sind / Von unverständlichem Gebräuse, gleich / Den friedlichen Gestaden, überschwemmt”.

<sup>530</sup> Cfr. par. 1.3.3.

<sup>531</sup> *Op. cit.*, p. 33, “Weil er des Unterschieds zu sehr vergaß / Im übergroßen Glück, und sich allein / Nur fühlte”.

<sup>532</sup> *Ibidem*: “Er wird der Friedliche nun nimmer seyn”.

<sup>533</sup> *Ibidem*: “Das störte er auf und Lust und Frieden kann / Er nimmer dulden bei den Lebenden”.

Empedocle: solo la vendetta degli dèi e, dunque, la *Nemesis*<sup>534</sup> può raggiungerlo, solo l'abbandono delle forze della natura possono fargli comprendere il peccato che ha compiuto. In definitiva, è proprio in questa interpretazione che viene esplicitato il paradosso che innesca il conflitto tragico nella prima stesura: il furore di chi vuole ricongiungersi, per troppo amore, al Tutto, può consumare la risposta dell'aorgico, può rendere la natura ancor più lontana e far sì, infine, che chi troppo ama piombi in un'insoluta solitudine, condannato prima a vivere senza l'amore del Tutto per lui e poi a morire per riconquistarlo. La preoccupazione di Crizia ed Ermocrate è, pertanto, pienamente giustificata e non è altro che la manifestazione politica di un eccesso, "di un ambiguo entusiasmo filosofico".<sup>535</sup>

La terza e la quarta scena espongono la visione che Empedocle stesso ha del suo peccato e vengono inaugurate da un lungo monologo del protagonista, che riflette sulle conseguenze della sua *hybris* e lamenta la cessazione del suo legame con le forze della natura. Il monologo è paradossalmente strutturato in forma dialogica, in quanto Empedocle si rivolge al "limpido giorno"<sup>536</sup> con cui l'amore della "natura profonda" aveva fatto irruzione nella sua vita e che, in seguito alla profanazione dei segreti del *Seyn*, dalla sua vita si è allontanato, rigettandolo nell'ombra della solitudine e della melanconia; riprendendo l'opposizione giorno/notte, proposta già nelle scene precedenti, Empedocle compie un'operazione di autoanalisi e dà forma al suo patire come conseguenza del peccato di *hybris*. Il suo lungo discorso ripercorre gli stadi della sua tracotanza e dà una forma alla sua sofferenza, dispiegandola nel tempo della sua vita: la terza scena si configura, dunque, come la riproduzione del processo di autoriconoscimento di Empedocle tramite il ricorso al suo passato e alla conseguente disperazione di non identificarsi più in nessuna rappresentazione o ruolo finito.

Tramite questa operazione, che ha il senso di dar corpo al conflitto tragico nella disperata preghiera di Empedocle alle forze della natura, Hölderlin avvicina in modo sorprendente la figura del filosofo siciliano a quella di Iperione, ossia del poeta malinconico che compie un continuo ricorso al suo passato per costruire la sua identità presente e che, nel far questo, si trova continuamente di

---

<sup>534</sup> Cfr. Hölderlin, *Über das Konzept der Straffe* (1796), trad. di R. Ruschi, *Sul concetto di punizione*, in *Scritti di Estetica*, cit., pp. 53-4.

<sup>535</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 285, trad. mia.

<sup>536</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 37: "schöner Tag".

fronte alla spaventosa mancanza di forma della sua persona, nella disperazione dubbiosa (*Er-zweiflung*) che condiziona il suo sentirsi perso prima di rinascere. Per questo, il discorso di Empedocle è mirabilmente attraversato da un movimento temporale e ciclico: se si apriva invocando il giorno, ecco che culmina, all'inizio della quarta scena, con un nuovo appello alla "Luce celeste!"<sup>537</sup>. Proprio come in *Hyperion*, Hölderlin lega qui indissolubilmente la questione della perdita della propria identità con l'orizzonte imprescindibile del tempo; ogni rappresentazione di sé è destinata a perire come perisce ogni cosa, persino quella per cui Empedocle si era chiamato dio, ossia quell'auto raffigurarsi come illimitato che, in quanto immerso nel tempo e nel divenire, deve essere falsificato e smentito. In questa concezione intimamente processuale ritroviamo il lascito dell'idealismo nella filosofia hölderliniana e possiamo rinvenire quella stessa lezione che, circa un decennio dopo, raccolse Hegel nella sua *Phänomenologie des Geistes*<sup>538</sup>.

Il disincanto (*Entzauberung*), seguito alla decifrazione (*Enträtselung*<sup>539</sup>) di Empedocle del suo stesso patire, culmina nella quarta scena, quando il protagonista si trova a dover giustificare la perdita di se stesso di fronte a Pausania, il suo allievo più fedele, che non accetta la dissoluzione della grande figura del maestro davanti ai suoi occhi e la ripropone irrimediabilmente. È qui che l'eroe giustifica la sua "eccessiva felicità" e la sua debordante *Begeisterung* con un'argomentazione che tanto lega il patire di Empedocle a quello di Iperione: "quando il mio spirito fiorì come tu stessa fiorisci, / allora ti riconobbi, allora gridai: tu vivi/ [...] così anche per me la vita divenne poesia"<sup>540</sup>, la bellezza, cioè, si rivelò nella sua complessità viva, inglobando la comune origine del Tutto con le sue innumere differenze. La mancanza di bellezza coincide con l'abbandono degli dèi e con la perdita di individualità ("Sono ancora lo stesso uomo?")<sup>541</sup> perché l'individuo, non riconoscendo più se stesso, non vede più il bello, non gioisce più

---

<sup>537</sup> *Op. cit.*, p. 43: "o himmlisch Licht!".

<sup>538</sup> Cfr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. di Gianluca Garelli, *Fenomenologia dello Spirito*, Einaudi, Torino 2008, Prefazione e Introduzione, pp. 3-67.

<sup>539</sup> Cfr. T. Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 290-9. Birkenhauer usa *Entzauberung* anche nel senso, più letterale, della perdita di potere magico, servendosi della ricchezza della lingua tedesca qui, purtroppo, irripetibile.

<sup>540</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 43, "Doch als das Geist mir blühte, wie du selbst blühst, / Da kannt' ich dich, da rief ich es, du lebst, [...] So ward auch mir das Leben zum Gedicht".

<sup>541</sup> *Op. cit.*, p. 45: "Bin ich es noch?".

del particolare e si rifugia in quella *tiefsste Innigkeit* di cui Hölderlin scriverà un anno dopo. Neanche il suo allievo più fedele può convincere l'eroe di essere sempre lo stesso: Empedocle è cambiato irrimediabilmente, senza soluzione.

La quarta scena completa, dunque, il quadro delle interpretazioni della *hybris* dell'eroe proprio nella versione ostinata e ingenua di Pausania, che si rifiuta di accogliere quello di Empedocle come un peccato e non vede quello che si sta compiendo davanti ai suoi occhi: lo sprofondare del maestro nell'abisso della non definizione, la parabola dello svuotamento di senso della riconciliazione finita, la "crisi", che culminerà nella morte, "il superamento dell'idealismo"<sup>542</sup>, inteso come quella raffigurazione di un'individualità deificata, paga, invincibile.

La quinta scena, come detto, funge da spartiacque tra i due gruppi da quattro; essa, infatti, rappresenta il compimento del piano di Ermocrate e Crizia nell'umiliazione di Empedocle di fronte agli agrigentini. La reazione di Empedocle a questa dinamica è riconducibile a quella prevista dal *Frankfurter Plan*: il filosofo si scaglia contro gli agrigentini e contro i capi del potere costituito senza misura, dimostrando il suo acceso disprezzo contro l'ignoranza e la volubilità del suo popolo e contro, in generale, la finitezza e l'unilateralità dei rapporti sociali. Rispetto al *Plan* del'97, tuttavia, questo atteggiamento acquista qui un peso molto diverso. Esso risulta, in prima istanza, dal percorso di riflessione di Empedocle sulle sue colpe, esposto nelle due scene precedenti, e dalla constatazione della inevitabile parzialità delle interpretazioni che i vari personaggi danno delle sue azioni.

Ma c'è di più: l'eroe tragico, anche se messo di fronte all'ignorante arroganza dei suoi concittadini, non può mai smettere di amarli: come viene esplicitato nella sesta scena, durante il suo colloquio con Crizia, l'amore di Empedocle non si è affatto esaurito e, sebbene egli non sia più osannato come un dio e sia rimasto solo contro tutti, non può odiare fino in fondo gli agrigentini né, tantomeno, perdere completamente la sua passione politica e il suo disprezzo verso le forme oligarchiche. La quinta scena ospita, dunque, un rovesciamento: la *hybris* di Empedocle viene traslata sugli agrigentini, che vogliono esiliarlo, disprezzando la grandezza del suo spirito, che pure prima adoravano come divina; allo stesso tempo, l'eroe, che nelle scene precedenti aveva compreso l'impossibilità di una riconciliazione finita e che, infatti, dimostra di disprezzare la sfrontatezza della sua città, si scopre condannato ad amarla, malgrado tutto. La condanna ad

---

<sup>542</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, p. 245, trad. mia.

amare senza ritorno è espressa da Hölderlin nella sua terza nota, apposta proprio alla maledizione che l'eroe scaglia contro i concittadini ("andatevene / dunque in rovina, innominabili!"<sup>543</sup>): a ben vedere, "non si tratta di una maledizione: egli deve amare all'infinito, poi morirà per non vivere senza amore e senza il genio. Allo stesso tempo deve consumare anche quel che resta della sua capacità di riconciliazione, che avrebbe forse ancora potuto aiutarlo a tornare alla sua vita precedente, sacra e serena".<sup>544</sup>

È qui, in ultima istanza, che comincia a farsi strada la decisa scelta della morte. Nessuna pace finita potrebbe mai espiare la sua colpa infinita né, tantomeno, riuscirebbe a realizzare quella infinita riconciliazione che l'eroe cerca; neanche l'esilio, che pure le autorità e il popolo gli impongono, potrebbe ottenere nient'altro, a parte l'irrobustimento delle sofferenze di Empedocle. Perciò, le quattro scene successive (VI-IX) presentano il progressivo abbandono della vita finita da parte dell'eroe, prima facendolo risultare dal colloquio con Crizia e dal perdono di Empedocle verso il suo popolo e le sue istituzioni, pure ingiuste ("Che cosa mi chiedi? Ti ho / perdonato")<sup>545</sup>, poi come inesorabile *exitus* della condanna che la *hybris* gli ha inflitto ("Devo solo vergognarmi / di aver esitato fino all'estremo: / non avrei dovuto aspettare / che fortuna, spirito e giovinezza scomparissero e / non rimanesse altro che miseria e follia")<sup>546</sup> e fungono da passaggio al secondo atto, in cui l'eroe si darà la morte.

L'ottava scena raffigura la scelta dell'eroe di abbandonare i suoi tre schiavi; in essa Schadewaldt vede, a ragione, "il simbolo dell'addio alla sua casa, all'addio stesso"<sup>547</sup>. Alla fine della scena, prima di uscire dal palcoscenico, saluta la "casa paterna", gli "amati alberi"<sup>548</sup> e, in generale, la sua intera vita da uomo libero, dove per libertà non si intende quella, finita, dall'esilio che gli è stato imposto dalla

---

<sup>543</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 65: "Nun immerbin zu Grund, ihr Nahmenlosen!".

<sup>544</sup> *Ibidem*: "Keinen Fluch! Er muß lieben, bis an Unendliche hin, dann stirbt er, um nicht ohne Liebe zu leben und ohne den Genius. Er muß den Rest von Versöhnungskraft, der ihm vielleicht ohne das wieder in sein voriges heiligkeitres Leben hätte zurückgeholfen, gleichsam auszehren".

<sup>545</sup> *Op. cit.*, p. 73: "Wie fragst du nun? Ich hab es dir / Vergeben. Aber folgst du mir?".

<sup>546</sup> *Ibidem*: "Und schämen muß ich mich / Daß ich gezögert bis zum Äußersten. / Was mußst' ich auch so lange warten, / Bis Glück und Geist und Jugend wich, und nicht / Wie Elend überblieb und Thorheit".

<sup>547</sup> Schadewaldt, *Hölderlins Empedokles-Tragödie*, cit., p. 106, trad. mia.

<sup>548</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 79: "Und du, mein väterliches Haus, wo ich erwuchs / Und blüht! – ihr lieben Bäume!".

legge, ma quella, più inalienabile, di amare ed essere amato nel modo sconfinato che egli solo può concepire. La liberazione degli schiavi emerge ancor più grazie al contrasto dell'asservimento del padrone alla legge del suo sterminato amore.

La nona scena, con cui si chiude il primo atto, si compone del secondo colloquio tra Delia e Pantea, ricalcando la prima scena e riproponendo l'idea di ciclica temporalità che deve impregnare la tragedia. La discepola appassionata di Empedocle lamenta con l'amica ateniese la mancanza del maestro; ella sente, pur non essendo stata presente durante la condanna degli agrigentini ad Empedocle, che il suo mentore sta per morire e comunica questa certezza esclamando "Tutto ciò che è mortale deve perire"<sup>549</sup>. Proprio Pantea enuncia la legge di successione che Hölderlin ha imparato dall'oscuro Eraclito e che regola, incredibilmente, anche il destino di Empedocle: proprio lei, che incarna l'amore bello verso il tutto pur essendo priva dell'eccesso mortifero che, invece, deve caratterizzare il suo guaritore. Pantea sente l'unità del tutto e accetta il ruolo mediano dell'uomo nella tensione di ideali contrapposti; non ne soffre, riesce a collocarsi con misura, pur ammirando la smisurata passione di chi di misura è completamente privo.

In questa ammirazione consiste il passaggio da un atto all'altro. Empedocle è ormai deciso a morire perché ha compreso le aporie dello strapotere del soggetto idealistico<sup>550</sup>; il protagonista si configura, dunque, come colui che sperimenta quella fallibilità dell'Io assoluto, che Hölderlin già denunciava nella celebre lettera a Hegel del 26 gennaio 1795, necessaria, in definitiva, alla comprensione filosofica dell'essere umano.

---

<sup>549</sup> *Op. cit.*, p. 83: "*es muß hinab, was sterblich ist*".

<sup>550</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 329.

### 3.2.2. Secondo atto: la decisione di morire

Il secondo atto della prima stesura, composto di otto scene, è interamente ambientato “nei pressi dell’Etna”<sup>551</sup>, alle pendici del vulcano in cui Empedocle si getterà, come Hölderlin rimarca in una nota che apre la prima scena (a differenza di quanto accade nel primo atto, in cui il luogo dell’azione non è esplicitato all’inizio, ma dato per scontato). Il filosofo agrigentino si è diretto alle pendici del vulcano insieme al suo allievo Pausania, senza mai dichiarare apertamente che il dirigersi proprio in quel luogo sia motivato dalla sua volontà di morire, ma sottintendendolo, facendo in modo che il giovane abbia autonomamente il sentore del suicidio del maestro. La scelta della morte è, perciò, presupposta: ha ragione, dunque, Birkenhauer a notare<sup>552</sup> che il passaggio tra i due atti è sancito da una sorta di intrinseca cesura, laddove il protagonista del dramma ha già deciso di morire, sa già come farlo e impiega il resto del tempo della narrazione, come vedremo, a far intendere il suo proposito, prima, e a motivarlo agli occhi del popolo, poi.

Il primo gruppo di scene (I-III), per queste ragioni, ospita quasi esclusivamente i dialoghi tra il maestro e l’allievo, ove l’uno, con rinnovato spirito sereno e amorevole, totalmente opposto a quello dimostrato nel primo atto, tenta di far intendere l’esito della sua riflessione, e l’altro, che, invece, riconferma l’ostinata tendenza ad allontanare la consapevolezza, pur latente, del destino dell’amato mentore, tenta di comunicargli la sua devozione, la sua disposizione a servirlo in quello che crede un semplice esilio<sup>553</sup>. Il gioco di fraintendimento tra i due è accompagnato da una metamorfosi di Empedocle, che vede, appunto, il protagonista assumere un atteggiamento pacifico, affettuoso (si rivolge spesso a Pausania chiamandolo “*lieber*”), privo di paura e già riconciliato con le forze della

---

<sup>551</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 93: “*Gegend am Aetna*”.

<sup>552</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 332.

<sup>553</sup> Infatti, i due dovevano originariamente rivolgersi verso Siracusa e rifugiarsi lì; in nessuna scena è descritto il cambio di direzione e la scelta di muoversi verso l’Etna.

natura, il cui abbandono aveva prodotto la sua sofferenza. Proprio questa palese metamorfosi rafforza lo smarrimento dell'allievo, che comunica spesso il suo spiazzamento ("Sei trasformato e i tuoi occhi brillano / come quelli di un vincitore: non capisco"<sup>554</sup>; ciò che egli non comprende o che, semplicemente, non vuole comprendere è che la pace che Empedocle sta sperimentando e comunicando, in così stridente contrasto con l'atteggiamento rabbioso e infiammato delle scene precedenti, è dovuta alla placida decisione, "che appare più imposta che volontaria" per la morte, da cui egli non può recedere, "rappresentata in modo tale da rendergli del tutto impossibile tornare indietro. [...] In questo modo anche la sua riconciliazione con gli agrigentini apparirà come un atto di estrema magnanimità", come spiega Hölderlin stesso in una nota<sup>555</sup>.

Nelle prime due scene tutto questo si fa particolarmente evidente. Se la prima si inaugura con la speranza di Pausania che "mani d'uomo / ci porgeranno nuovamente cibi familiari"<sup>556</sup> e con la sua fiducia che altri uomini sapranno accogliere Empedocle dopo il rifiuto degli agrigentini, in modo che il maestro potrà di nuovo acquisire la gloria e la felicità perduta, la seconda ospita lo stridente dissolversi di queste speranze, nella forma del rifiuto del contadino che abita le pendici dell'Etna a dare aiuto e asilo ai due. Tutto questo si svolge nel totale silenzio di Empedocle di fronte all'affannarsi di Pausania a provvedere al proseguimento della vita e dell'attività dei due. Nella terza scena, dopo l'opposizione finale del contadino, Empedocle e Pausania confrontano, finalmente, le loro diverse visioni<sup>557</sup>, mantenendo l'acuto contrasto tra l'atteggiamento riconciliato dell'uno, che sembra, inspiegabilmente, sperimentare nuovamente quella comunione con la natura che aveva perduto, e quello dubbioso, spaventato e confuso dell'altro; l'esposizione di Empedocle è tesa, da

---

<sup>554</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 101: "Du bist verwandelt und dein Auge glänzt / Wie eines Siegenden. Ich fass' es nicht".

<sup>555</sup> *Op. cit.*, p. 93: "Hier müssen die ausgestandnen Leiden und Schmähungen so dargestellt werden, daß er für ihn zur Unmöglichkeit wird, je weder umzukehren, und sein Entschluß zu den Göttern zu gehn, mehr abgedrungen, als willkürlich erscheint. Daß auch seine Versöhnung mit den Agrigentinern sich als die höchste Grosmuth darstellt".

<sup>556</sup> *Ibidem*: "auch vielleicht / Gewohnte Kost und Menschenbände nieder".

<sup>557</sup> Per la precisione, all'inizio della terza scena, Pausania insiste per far sì che Empedocle beva dell'acqua di fonte. Questo espediente, che Birkenhauer interpreta, probabilmente a ragione, come un modo per prefigurare il sacrificio empedocleo e per dargli la valenza di riconciliazione con l'elemento, come Empedocle chiarirà in uno dei monologhi della quarta scena, è stata spesso criticata come immotivata e inutile; su questo, cfr. Birkenhauer, *op. cit.* p. 334 e Söring, *op. cit.* p. 113.



una parte, a dimostrare la sua tranquilla “calma nel patire”<sup>558</sup>, ossia l’irenica quiete con cui egli sopporta “l’offesa” che ancora gli “brucia nel petto”<sup>559</sup> e la decisione con cui egli si considera già riconciliato “coi mortali e con gli dèi”<sup>560</sup> perché con il tempo “tutto passa”<sup>561</sup>, dall’altra ad esprimere la sua volontà di non parlare più di “ciò che è stato – *vom Geschehenen*”<sup>562</sup>.

In questo secondo fine del discorso di Empedocle torna la preponderanza della dimensione temporale nel genere tragico. La riconciliazione che egli ha raggiunto lo riporta, per poco, alla condizione originaria, facendogli provare di nuovo la felicità perduta e, insieme, il desiderio di “seppellire in profondità” il ricordo della sua solitudine e malinconia; ma questa parziale riconciliazione è prodotta soltanto dal movimento di *Selbsterkennung* del protagonista, ospitato da tutto il primo atto. Proprio come nel caso di Iperione, la passeggera illusione empedoclea di riconciliazione col Tutto è raggiunta grazie alla sua riflessione, al suo movimento di ritorno in sé, alla comprensione dell’impronta che l’atto passato ha lasciato sul suo presente e sul suo futuro; ma, a differenza di Iperione, Empedocle sa bene che tale senso di *Versöhnung* non può essere duraturo e non potrà mai riportarlo alla placida condizione originaria, perché egli stesso, nel suo processo di riappropriazione di sé, è cambiato inesorabilmente. In questo senso è da leggersi il monito dell’eroe al suo giovane discepolo: “Hai dimenticato che / nulla viene concesso gratuitamente ai mortali, / e che c’è un solo rimedio”<sup>563</sup>, la morte. I piani temporali del dramma si complicano, si moltiplicano, si sovrappongono: il passato di Empedocle è vasto e ciclico, proprio come la tragedia testimonia, e ciò che è da dimenticare è, insieme, proprio quello senza cui l’eroe non avrebbe scoperto l’*Ausgangspunkt* del dramma. Allo stesso

---

<sup>558</sup> Cfr. Schiller, *Del sublime*, cit., pp. 39-53.

<sup>559</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 103: “*Ach! Brennt dir doch die Schmach im Busen, die / Du lügst und achtest selber dich für nichts / So viel du bist*”.

<sup>560</sup> *Op. cit.*, p. 105: “*Mit Sterblichen und Göttern / Bin ich ja bald versöhnt, ich bin es schon*”.

<sup>561</sup> *Ibidem*: “*Ist alles gut*”. È certamente possibile trovare una corrispondenza tra l’atteggiamento che Empedocle dimostra all’inizio di quest’atto e la figura di Laocoonte come simbolo della sopportazione umana della sofferenza e, soprattutto nella mediazione schilleriana, come capacità di travalicare i limiti della sensualità e della peribilità del corpo in virtù di quella “superiore dignità”, che è patria del sublime patetico. Per approfondire, cfr. Schiller, *Del Sublime*, cit.

<sup>562</sup> *Op. cit.*, p. 101: “*Sei ruhig, Sohn! Und höre, / Wir sprechen vom Geschehenen nicht mehr*”.

<sup>563</sup> *Op. cit.*, pp. 105-7: “*O Kind! – nur ausgelassen hast du dich, / Umsonst wird nichts den Sterblichen gewährt / Und Eines hilft*”.

modo, anche lo sfondo spaziale si sdoppia: l'Etna è sì un monte da scalare, la cui vetta fa' in modo che "gli dèi si [facciano] più presenti nelle altezze"<sup>564</sup>, delineando un percorso ancora in divenire, un processo in evoluzione proprio come quello, ciclico e incessante, della scoperta di sé. L'Etna è, tuttavia, anche un vulcano, una concavità in cui i dolori di Empedocle saranno, finalmente, sepolti, che ospiterà la complessità della riconciliazione definitiva e che renderà possibile, accanto alla scoperta di sé, anche la dimenticanza di ciò che ancora reca dolore. In altre parole, ci troviamo di fronte al rivolgimento della *tiefste Innigkeit* nel piano dell'aorgico, e nel suo tornare all'estremo perduto dopo il lungo cammino verso la riacquisizione della propria individualità; il movimento processuale e, quindi, temporale, che Hölderlin ha imparato dalla dialettica idealistica, torna qui con forza, costituendo il carattere più intimo del procedere drammatico.

Infine, questo complesso intrecciarsi di piani e di dimensioni temporali fa' sì che emerga uno dei lati più distintivi della prima stesura: il ritorno della passata armonia con la natura è visto, ora, come un dono della natura, di quella "chiara sorgente"<sup>565</sup> da cui Empedocle beve all'inizio della terza scena e che simboleggia, a ben vedere, quella riconciliazione con l'elemento, quella riconquista dell'antica felicità, guadagnata al caro prezzo del doloroso percorso della riappropriazione di sé e, dunque, della maturazione della scelta della morte. La retorica del dono tornerà nella prossima scena tramite un ribaltamento, tramite cui la comunione con la natura, difficilmente ottenuta dal filosofo, verrà traslata al popolo agrigentino.

Una volta che il contrasto tra le diverse prospettive di Empedocle e Pausania è emerso, tornano in scena Crizia ed Ermocrate insieme a una folla di agrigentini; la loro entrata inaugura la quarta scena, la più lunga del secondo atto. Nella prima parte della scena, il popolo di Agrigento insieme alle sue autorità spiega il motivo del suo reingresso, ossia la supplica ad Empedocle di tornare a vivere nella comunità e l'ammissione della sua precedente colpa: ad essa, il filosofo risponde polemicamente, ritrovando la violenza che aveva abbandonato nel colloquio con Pausania (e, quindi, direbbe l'Hölderlin del *Grund zum Empedokles*, ripiombando nel piano dell'organico) e rifiutando brutalmente la possibilità di una qualsiasi riconciliazione finita col suo popolo. Come diverrà ancor più evidente nel prosieguo della scena, questa veemenza non è motivata da una misantropia di

---

<sup>564</sup> *Op. cit.*, p. 103: "Denn gegenwärtiger sind die Götter auf den Höhen".

<sup>565</sup> *Op. cit.*, p. 105: "den klaren Quell".

fondo, ma dalla consapevolezza, prodotta dal processo di *Selbsterkennung*, che quello che il popolo auspica non sarebbe che un ricongiungimento parziale, e si colloca, dunque, in completa antitesi con l'immagine che di Empedocle era data, forse non troppo consapevolmente, nel *Frankfurter Plan*.

La strategia di persuasione – fallita in partenza – del popolo e dei suoi capi è interessante, poiché si configura come un sostanziale “mimetismo”<sup>566</sup> delle passate argomentazioni e, in generale, del carattere di Empedocle. Gli agrigentini tentano di convincerlo dimostrando di non aver spento il fuoco, l'ardore che il filosofo aveva trasmesso loro e di aver compreso bene la vera natura del contrasto tra il loro ritrovato eroe e le istituzioni positive: quello, di nuovo, tra natura e arte, tra Saturno e Giove, tra *physis* e *nomos*, come esplicita il breve intervento del terzo cittadino<sup>567</sup>. Quando regnava la malia di Empedocle, lo stimolo all'infinito della natura preponderava; enfaticamente, il prevalere del filosofo viene accostato alla Grecia arcadica e preolimpica, e il senso di distanza tutto esperio da quel tempo perduto viene rimarcato grazie al parallelismo nostalgico con una smarrita e irraggiungibile età dell'oro. Questa strategia sembra parzialmente vincente: Empedocle, seppur indisponibile a ritrattare la sua scelta di morire, sembra ammorbidito dalla consapevolezza che il suo messaggio ha attecchito nello spirito del suo popolo.

Comincia, così, il dispiegamento benevolo del vero messaggio che il gesto del filosofo porta con sé: egli non può più tornare tra la sua gente perché ne diverrebbe il tiranno. La sua tragica interiorità, i suoi eccessi governerebbero il popolo senza riformarlo; egli si troverebbe, di nuovo, di fronte al compromesso del finito che, non solo, non può accettare, a causa del rifiuto del determinato che ha pronunciato con la sua *hybris* (e da qui non può recedere), ma soprattutto perché questo produrrebbe uno falso, temporaneo cambiamento all'interno del popolo agrigentino, e non quella permanente *Verjüngung* che l'amore per la sua gente gli impone di realizzare. Il modo più efficace per produrre nel popolo l'effettiva rinascita si rivela, dunque, la consegna, da parte di Empedocle, ai suoi concittadini di quel dono che la natura, tempo addietro, gli aveva elargito; non solo il filosofo regala al suo popolo la comunione con l'aorgico, quel complesso

---

<sup>566</sup> Birkenhauer, *op. cit.*, pp. 346-7.

<sup>567</sup> Cfr. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 115: “Weh! Waren wir / Doch gleich den Alten zu Saturnus Zeit, / Da freundlich unter uns der Hobe lebt’ / Und sagen werden unsre Söhne, wenn / Sie groß geworden sind, ihr habt den Mann / Den uns die Götter sandten, uns gemordet”.

*Hen kai Pan!* che tutta la sua vita ha motivato, ma egli consegna se stesso, la sua “più profonda interiorità” alla sua gente, che sempre sarà condannato ad amare.

Il trasferimento del dono della natura da parte di Empedocle al suo popolo avviene grazie a tre fasi dell’emanazione della sua essenza<sup>568</sup>, che culmina nel ripercorrimento della storia del rapporto tra Empedocle stesso e la natura traslato sulla gente di Agrigento. Gli agrigentini, infatti, prendendo, dapprima, l’immagine di Empedocle nel loro ricordo (“è molto meglio che non vediate più il volto / di ciò che avete disprezzato; ricordatemi piuttosto / come l’uomo che avete amato e la mente / non più offuscata, non sbaglierà più. / La mia immagine vivrà tra voi in eterna giovinezza”<sup>569</sup>), poi assumendo la sua santità (“voi mi avete offerto / una corona, uomini, prendete in cambio / la mia sacralità”<sup>570</sup>) e, infine, facendo tesoro del suo finale consiglio di “ritorna[re] all’elemento”<sup>571</sup>, ossia all’aorgico, potranno conquistare il ringiovanimento che cercano, rinascere dalla dissoluzione. Empedocle dona, così, al suo popolo la sua stessa essenza, mostrandogli come diventare come lui e come acquisire l’armonia con l’aorgico che egli, per tracotanza, aveva disperso.

L’eco herderiana del richiamo alla *Verjüngung* è fondamentale per conferire al gesto dell’eroe il peso politico che esso necessariamente ha e che consegue dal ruolo di riformatore e rivoluzionario che si affianca a quelli di filosofo, di poeta, di taumaturgo, attraversandoli. La possibilità di una rinascita, che si lascia intravedere dal grande gesto di Empedocle di donare se stesso alla sua gente, realizza un nuovo ricongiungimento della soggettività poetante con l’estremo dell’aorgico, ma più ponderato, meno eccedente, più lungimirante; la morte del filosofo riuscirà a ricompattare la comunità e a far sì che essa viva ancora dalle sue ceneri proprio perché le avrà insegnato la tensione verso l’infinito e, dunque, l’avrà resa una comunità filosofica, proprio come il giovane Hölderlin

---

<sup>568</sup> La terminologia neoplatonica non è casuale, in quanto l’insegnamento che l’eroe trasmette alla collettività sembra proprio avvenire tramite un passaggio di essenza, una sorta di *pneuma* entusiastico; si tratta, chiaramente, di un espediente letterario, che però ha anche il senso di evidenziare che è proprio la peculiare interiorità tragica che può spingersi verso quella *Versöhnung* con l’illimitato. Dunque, la metafora del movimento emanatorio potrebbe segnalare l’irripetibilità dell’individualità tragica e, insieme, la sua potenza riformatrice.

<sup>569</sup> *Op. cit.*, p. 119: “*laßt mich nur, / Viel besser ists, ihr seht das Angesicht / Das ihr geschmäht nicht mehr, so denkt ihr lieber / Des Manns, den ihr geliebt, und irre wird / Dann euch der ungetrübte Sinn nicht mehr*”.

<sup>570</sup> *Op. cit.*, p. 121: “*Mir ein Kron’, ihr Männer! nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum. Ich spart’ es lang*”.

<sup>571</sup> *Op. cit.*, p. 123: “*Ins Element ein jedes, daß es da / Zu neuer Jugend, wie im Bade, sich / Erfrische*”.

auspicava, insieme all'amico Hegel, sedotto dall'operazione rivoluzionaria del 1789<sup>572</sup>.

L'operazione di Empedocle viene completata, come accennato, col ripercorrere le fasi del suo innamoramento per la natura e, in seguito, della presa di coscienza della sua necessaria separazione dalla bellezza finita; solo così, infatti, quello del filosofo si tutela dall'accusa di astrazione e indefinitezza, configurandosi come la concreta comunicazione della sua più intima essenza e la definitiva consegna di questa alla sua gente. La storia di Empedocle e della natura si rivela un'autentica, tormentata storia d'amore, di cui la morte è solo il capitolo finale; l'addio che conclude il monologo più lungo della quarta scena è "il saluto del mortale / innamorato che indugia [*zögert*] in quest'ora / fra voi e gli dèi che l'hanno chiamato. / Il nostro spirito profetizza nel giorno della separazione / e dice la verità colui che non ritorna"<sup>573</sup>; è l'amore sconfinato del poeta verso il suo mondo a spingerlo a donarsi completamente al popolo insegnando agli agrigentini a diventare come lui, a percepire "col primo respiro, fin dal primo istante"<sup>574</sup> "la voce degli dèi".

La vita finita di Empedocle ha, pertanto, esaurito tutte le sue possibilità: è questo che significa il "*Gelebt' hab ich*"<sup>575</sup> della fine della quarta scena, quando, per l'ultima volta, il protagonista sintetizza il movimento "eccentrico" del suo approccio alle cose, in una descrizione speculare del procedere della sua, pur disordinata, esistenza. Se è dalle dissonanze del mondo, dal caos del molteplice che la sua "gioia" è scaturita, allora è lì, nel disordine senza forma, che deve essere ricondotta: la modalità dell'autoriconoscimento, così come quella del ritorno all'aorgico, non è per niente necessaria. Se, infatti, il risultato finale della "purificazione"<sup>576</sup>, da cui scaturisce la "nuova giovinezza" è il culmine definitivo e imprescindibile della vita di chi ha amato troppo, il modo in cui esso viene realizzato è il risultato di una valutazione, pur determinata dall'andamento della

---

<sup>572</sup> Cfr. *infra*, par. 1.3.3.

<sup>573</sup> *Op. cit.*, p. 127: "Es war das Wort des Sterblichen, / Der diese Stunde liebend zwischen euch / Und seinen Göttern zögert, die ihn riefen. / Am Scheidetage weissagt unser Geist, / Und wahres reden, die nicht wiederkehren".

<sup>574</sup> *Op. cit.*, p. 129: "Kennt ihr der Götter Stimme nicht? Noch eh' / Als ich der Eltern Sprache lauschend lern', / Im ersten Othemzug, im ersten Blick".

<sup>575</sup> *Op. cit.*, p. 130.

<sup>576</sup> *Op. cit.*, p. 131: "die Läuterung".

propria vita: è in questo senso, dunque, che quella di morire è per Empedocle una scelta, ma necessariamente scaturita dalla sua storia e dalle condizioni in cui è stata maturata. La morte di Empedocle è, dunque, sì un dono verso i suoi concittadini, l'unico che rende possibile ad Agrigento di rinascere dalle sue ceneri, è il pagamento alla natura della punizione per la *hybris* che ha compiuto e, pertanto, è un atto possibile, una scelta non obbligata; tuttavia, essa scaturisce anche dal mutamento che il processo di ritrovamento di sé ha irreparabilmente prodotto nell'eroe e si fa necessaria per lui, singola e profonda interiorità, che la comprende come unica possibilità per non contraddire se stesso e il suo illimitato fervore, e riconcilia l'orizzonte della *avayxñ* con quello della possibilità e della volontarietà dell'atto finale della tragedia.

“L'ultimo e sommo slancio”<sup>577</sup> che Empedocle impiega nel suo monito agli agrigentini si configura come un ritorno ai risultati della scomposizione di sé del primo atto e non è altro che l'avvertimento ai concittadini a non favorire la *hybris* e a non voler mantenere nella vita finita chi, come Empedocle, ha annunciato di aver trovato la divinità. Questa, infatti, proprio come Hölderlin stabilirà all'inizio dell'ode *Patmos*<sup>578</sup>, si manifesta attraverso “l'oscuro”, nell’“abisso” di uomini beati, davanti ai quali il “velo”<sup>579</sup>, “nella lieta ora della morte”, è caduto. Solo i poeti, solo gli uomini mediani, che trovano la loro ispirazione sia nella molteplicità oscura delle cose sia nell'organica luminosità del pensiero, possono desiderare, al prezzo della loro stessa umanità, di svelare il *Seyn* e di penetrarne i più reconditi segreti; proprio per questo, tuttavia, essi devono essere svincolati dalla soffocante finitezza sociale e lasciati liberi di abbracciare l'infinito, soccombendo ad esso.

Empedocle è pronto, a questo punto, a morire: con il suo estremo addio, egli dice sì alla legge di successione, al divenire, alla propria natura temporale, all'insondabilità del *Seyn*. Il suo morire si configura, allora, di nuovo come scelta, quando si conferma come la decisione di accettare in sé tutte quelle restrizioni, opposizioni e contrasti, che all'inizio sembrava rifiutare, proprio tramite l'esercizio dell'eccessività delle proprie scelte. Accettandoli, i contrari si svuotano, si mischiano e confluiscono l'uno nell'altro; “nella morte mi si /

---

<sup>577</sup> *Op. cit.*, p. 135: “*Stärker! Stolz! Letzter höchster Aufzug!*”.

<sup>578</sup> Cfr. Hölderlin, *Patmos* (1801), trad. di G. Vigolo, *Patmo*, in Hölderlin, *Poesie*, cit., pp. 216-29.

<sup>579</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 137: “*Das Göttliche Schleier abgeworfen*”.

accende, infine, la vita, e tu, natura, mi porgi / il terribile calice in fermento, / perché il tuo cantore beva da esso / l'ultima delle esaltazioni"<sup>580</sup>, dice Empedocle, gioioso, mentre abbraccia le fiamme dell'Etna, mentre si compiace dei suoi eccessi, della sua storia, del suo guadagno e della sua punizione, mentre muore, infine, da poeta.

Nelle ultime due scene della prima stesura figurano le rappresentazioni finite di Delia, Pantea e Pausania della morte di Empedocle, in modo speculare alle prime due scene del primo atto; ecco che si riconferma, dunque, il movimento circolare del dramma, descrivendo quasi una spirale che torna al suo centro, non dimentica del percorso che ha condotto fin lì. La domanda che i tre personaggi si pongono è a chi imputare il sacrificio di Empedocle; per Delia, esso graverà sugli uomini, per cui il "restare tra i mortali" sarà "una vergogna"<sup>581</sup>. Per Pantea, invece, è la natura che ha voluto richiamare a sé il suo servo; per Pausania, infine, l'unico che sembra aver compreso il senso più autentico del sacrificio del maestro, il responsabile è Empedocle stesso, che "muore perché la sua vita è stata troppo bella. [...] Infinitamente la sorte colpisce chi è infinito"<sup>582</sup>. Si noterà che tutte e tre le rappresentazioni sono, in realtà, valide, e, parimenti, insufficienti; il sacrificio di Empedocle è infinito e, come tale, non giudicabile né definibile se non con un eccesso pari a quello che egli stesso dovette sperimentare per morire e per configurarsi, infine, come il filosofo che sceglie l'infinitezza della poesia, poiché essa è l'unica possibile espressione del furore verso il *Seyn*, requisito necessario a rinunciare a conoscerne scientificamente i misteri, a svelarne il geroglifico. Questo pronunciarsi per la poesia è, dunque, una precisa scelta filosofica, l'unica che consenta al filosofo di sostare nelle cose, celebrandole e accettando di non poter mai afferrare il loro senso ultimo; in definitiva, si tratta della medesima scelta che compie Hölderlin stesso con il suo *Hyperion*.

---

<sup>580</sup> *Op. cit.*, p. 147: "am Tod entzündet mir / Das Leben sich zuletzt und reichest du / Den Schenkensbecher, mir, den gährenden / Natur! Damit dein Sänger noch aus ihm / Die letzte der Begeisterungen trinke!".

<sup>581</sup> *Op. cit.*, p. 153: "Es uns zur Schmach, bei Sterblichen zu bleiben". Delia esprime la posizione che Hölderlin stesso sembrava suggerire nel *Frankfurter Plan*.

<sup>582</sup> *Op. cit.*, p. 155: "Unendlich trifft es den Unendlichen. / Ach niemals ward ein edler Angesicht / Empörender belaidiget! Ich muß / Es sehn".

### 3.3. La seconda stesura

L'abbozzo di seconda stesura, composta pochi mesi dopo quello della prima, è il più breve e il più incompleto dei tentativi di composizione del *Tod des Empedokles*. Esso si compone, infatti, di poco più di settecento versi (a fronte dei quasi duemila della versione precedente) e di scene dalla lunghezza assai irregolare, discontinue e lacunose: si configura, dunque, come un appunto, un documento che comunica l'irriducibilità di Hölderlin a continuare i lavori del *Tod*, migliorando alcuni elementi della prima stesura.

La critica (Polledri, Birkenhauer, Söring, Sattler) ha lungamente e legittimamente inquadrato il secondo abbozzo di stesura come il luogo di una riflessione ulteriore, da parte del nostro autore, sul personaggio di Empedocle e come un esperimento, volto a problematizzare di più il rapporto dell'eroe tragico con il popolo e la natura e l'atto di *hybris* che da questo scaturisce. Non sorprende che una parte degli studiosi (soprattutto, Elena Polledri) abbia visto nel passaggio dalla prima alla terza stesura un focalizzarsi dell'attenzione hölderliniana per l'anima politica di Empedocle, che, come si è visto, negli altri scritti conviveva con tanti altri ruoli e sfaccettature della sua figura; l'accento sul rapporto del protagonista con il popolo di Agrigento è, infatti, indubbiamente marcato in questo abbozzo. Innanzitutto, una delle modifiche più sostanziali che vengono apportate dal nostro autore in questo senso consiste nella presenza perenne e distante ("in *der Ferne*"<sup>583</sup>, come viene precisato all'inizio) del coro degli agrigentini; non sono previste, tuttavia, battute propriamente corali, come erano gli stasimi o le parodi nella tragedia classica. Il coro resta "in lontananza" e muto: si può supporre che Hölderlin avesse l'idea di farlo intervenire nell'azione tramite tre "corifei" e che abbia abbandonato l'abbozzo di stesura prima ancora di comporre delle scene che vedessero la loro partecipazione, come suggerisce la presenza, nell'elenco iniziale dei personaggi, di Anfare, Democle e Ila tra gli agrigentini. Inoltre, specularmente al primo abbozzo, la tragedia si apre sì con la rappresentazione della interpretazioni finite della *hybris* di Empedocle e, dunque,

---

<sup>583</sup> *Op. cit.*, p. 163.



con un dialogo tra personaggi secondari, ma il dialogo tra Delia e Pantea pare non essere più contemplato da Hölderlin: l'unico colloquio di cui l'autore si serve per suggerire la problematica della comprensione finita dell'infinito carattere dell'eroe è quello tra Ermocrate e Mecade (il nome che viene assegnato al personaggio di Crizia), ossia quello tra i poteri religioso e governativo, in modo che sia favorita l'interpretazione eminentemente politica dei gesti dell'eroe.

La chiave di lettura proposta dalla Polledri è certamente un ottimo punto di partenza per comprendere la particolarità della seconda stesura rispetto alle altre due, ma non è, ovviamente, esauriente; la problematizzazione del personaggio di Empedocle che propone il nostro autore a questo punto procede, infatti, certamente dal punto di vista del valore politico del suo gesto, ma non si configura esclusivamente in questo e, anzi, Hölderlin sembra affiancare l'aspetto sociale della spinta riformatrice di Empedocle, di nuovo, ad un'ulteriore molteplicità di questioni e aspetti che si spera di mettere brevemente in luce.

La prima scena della seconda stesura si apre, come accennato, con un dialogo tra Ermocrate e Mecade che è molto diverso da quelli analizzati finora; i personaggi sono, difatti, molto più convenzionali, meno complessi, e forniscono interpretazioni della vicenda unilaterali, parziali, rigide e con poco margine di dubbio. Soprattutto Ermocrate appare un personaggio meschino e violento, mentre Mecade-Crizia, seppure, in parte, persuaso dalle argomentazioni dell'amico, tenta di moderare e contestare alcune delle sue affermazioni<sup>584</sup>. Ciò su cui entrambi i personaggi convergono è, tuttavia, chiaro: Empedocle è pericoloso per Agrigento, non solo perché l'ascendente che esercita sul popolo è forte ed egli può, grazie ad esso, “muovere la folla da solo”<sup>585</sup>, ma perché ha preteso di svelare alla sua gente i segreti che la natura, in virtù della sua predilezione per lui, gli aveva comunicato e, infine, ha fatto un uso imprudente e quasi criminoso della sua capacità persuasiva. Per il potere costituito, dunque, la *hybris* di Empedocle consiste principalmente nell'aver preteso di comunicare al popolo ciò che deve rimanere segreto e nell'aver, così, tentato di vanificare tutti gli sforzi delle istituzioni sociali: come rimarca Ermocrate, “per questo mettiamo anche agli uomini / una benda sugli occhi, perché non / si nutrano troppo fortemente della

---

<sup>584</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 419. Birkenhauer ha giustamente notato che il rapporto tra i due ricalca lo schema “sapiente-interrogante” (*Wissender/ Fragender*) e osserva che, ad esempio, Ermocrate si rivolge spesso a Mecade chiamandolo “*Kind*”.

<sup>585</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 161, “*Daß Einer so die Menge bewegt, mir ists, / Als wie wenn Jovis Blitz den Wald / Ergreift, und furchtbarer*”.

luce. / Il divino non deve farsi / troppo presente davanti a loro, / al loro cuore non è concesso / trovare ciò che vive”<sup>586</sup>.

Ecco che l’argomentazione maturata nel periodo di vicinanza a Hegel e l’analisi di critica verso la positività della religione (insieme, chiaramente, ancora a un’interferenza del pietismo) si ripropone qui nel contrasto tra Ermocrate ed Empedocle; per le istituzioni non è comodo che il popolo conosca i segreti della divinità e si rivolga verso l’intimità della ricerca dei segreti della natura, poiché, se questo avvenisse, il senso stesso dei ruoli e delle cariche religiose si svuoterebbe e controllare le masse con il potere diventerebbe impossibile. Anche per questo, Ermocrate propone spesso il parallelismo della *hybris* di Empedocle con quella di Prometeo (e non più con quella di Tantalo); è pericoloso rubare la fiamma della conoscenza agli dèi per consegnarla al popolo, in quanto, così facendo, si erode la possibilità stessa del comando e si vanifica qualsiasi tentativo di imporre una superiorità qualsiasi.

Questa argomentazione, tuttavia, che sembra fondata in prima istanza sulla non adeguatezza dell’azione di Empedocle, ha il merito di mettere l’accento su lati ulteriori della questione. *In primis*, viene ripresa la riflessione maturata nel secondo atto della prima stesura sull’atto di donazione di Empedocle, tramite la parola, della propria essenza e, quindi, della conoscenza agli agrigentini, che si riconferma il valore poetico e filosofico dell’azione dell’eroe. Il suo si configura subito come un atto di *dis-velamento*, di rivelazione, di comunicazione di una verità che resterebbe, altrimenti, nascosta; la fiamma che egli vuole consegnare agli uomini è quella che rischiererebbe i loro dubbi, li emanciperebbe dal loro stato di “cecità”<sup>587</sup>. Ma questo tocca un altro nucleo problematico, che è in linea con l’interpretazione proposta in questo lavoro e che resterebbe escluso da una lettura soltanto politica della vicenda di Empedocle: è davvero un bene che gli uomini conoscano i segreti della natura? Svelare il “geroglifico” del mondo si tradurrebbe nell’interruzione di quel processo di *unendliche Annäherung* che definisce l’umanità in quanto tale e nella distruzione delle possibilità di azione e di prosecuzione dell’approssimazione infinita che l’umanità richiede. Dunque, il proposito di

---

<sup>586</sup> *Ibidem*: “Drum binden wir den Menschen auch / Das Band ums Auge, daß sie nicht / Zu kräftig sich am Lichte nähren. / Nicht gegenwärtig werden / Darf Göttliches vor ihnen / Es darf ihr Herz / Lebendiges nicht finden”.

<sup>587</sup> La metafora della cecità/accecamento/rischiaramento permea tutta la prima scena; cfr. *op. cit.*, pp. 161-79.

Empedocle di rendere gli agrigentini come lui<sup>588</sup> potrebbe essere condannabile anche da un punto di vista etico e filosofico e, dunque, disprezzabile da uomini e dèi.

Alla luce di tutto questo, la retorica che attraversa la seconda parte della scena, in cui Mecade riferisce un discorso che ha sentito pronunciare all'eroe davanti alla folla di agrigentini, è tutta volta a sottolineare la pericolosità di Empedocle in quanto elemento di disordine nell'apparente "organicità" della costituzione statale e, soprattutto, di quanto la sua parola, più che un dono, come appariva nella prima stesura, debba rivelarsi un veleno ("Gifft"). Mecade racconta l'atto di *hybris* di Empedocle (come succedeva nella prima stesura, l'atto che innesca il conflitto è riferito e non rappresentato direttamente) come un atto prometeico; il filosofo si è posto come tramite tra uomini e dèi ("voi mi onorate, / rispose lui, e a ragione, / perché la natura è muta"<sup>589</sup>), si è prepotentemente arrogato il ruolo di diventare quel medium che potrebbe sovvertire l'intangibilità del sacro e, in ultima istanza, interpretare la natura, svelandone i segreti. La mancanza di misura insita nella tracotanza dell'eroe ha fatto sì che la sua parola sia diventata pericolosa, in modo che il suo rapporto col popolo sia diventato asimmetrico e che, quindi, egli stesso abbia acquisito un potere fondato sull'ignoranza e la cecità della sua gente. Per tutto questo, egli va giudicato, punito ed eliminato; la sua morte è, per Ermocrate e Mecade, l'unico espediente per ristabilire lo *status quo*.

Il monologo che Empedocle pronuncia entrando in scena riparte dai nuclei problematici proposti nella scena precedente e li amplia, riproducendo quel movimento di riconoscimento di sé e scomposizione, decifrazione e dispiegamento del suo peccato di *hybris* che, nella stesura precedente, veniva ospitato dall'intero atto primo; questo processo si trasforma, nella terza scena, in un intenso dialogo con Pausania. Nel suo discorso alla natura, l'eroe ripropone un'immagine di sé incentrata sull'abbandono punitivo che le forze della natura gli hanno inflitto in seguito al suo peccare di *hybris*; rispetto alla stesura precedente, qui l'accento è posto sulla sua solitudine e il monologo diventa la disperata lamentazione del poeta ai margini del mondo, che riacquista, dunque, la caratterizzazione melanconica ("Povero me, solo, solo, solo! / Non vi trovo più /

---

<sup>588</sup> Cfr. *infra*, par. precedente.

<sup>589</sup> *Op. cit.*, p. 167: "Denn stumm ist die Natur, / Es leben Sonn und Luft und Erd' und ihre Kinder / Fremd umeinander, / Die Einsamen, als gehörten sie sich nicht".

mie divinità, / non torno più / alla tua vita, natura, / mi hai scacciato!”<sup>590</sup> e sconsolata dell’”umor nero” della solitudine.

Tuttavia, è la raffigurazione del suo rapporto con la natura che Empedocle mette in crisi nel suo monologo, contraddicendo parzialmente l’esposizione di Mecade ed Ermocrate e ridefinendo i confini della sua *hybris*. Se, infatti, è la “parola” di Empedocle ad aver costituito il nucleo della sua tracotanza e ad aver fatto sì che l’eroe si considerasse superiore all’intangibile sacralità della natura, non è pur vero che è la natura stessa ad avergli svelato i suoi segreti? In altre parole: quello che si è rivelato il veleno (*Gift*) di Agrigento è, prima ancora, dono (*Gabe*) della natura ad Empedocle, sono gli dèi ad aver donato all’eroe la parola e ad avergli offerto, dunque, la possibilità di spodestarli. Empedocle non è Prometeo, ma Giove; è colui che ha detronizzato il padre Saturno perché da Saturno era stato allevato, è il figlio che la natura ha amorevolmente curato e cresciuto, che ella ha “salvato dal sonno, teneramente, avvolgendo[lo] con le [sue] ali calde”<sup>591</sup>, che lo ha indotto a bere “con compassione [il suo] nettare, / perché bevesse e crescesse / e fiorisse e, divenuto potente ed esaltato, / ti oltraggiasse apertamente”<sup>592</sup>. La natura si è, dunque, allevata il suo usurpatore: ha permesso, con le sue cure, che i doni si trasformassero in veleno e che il suo figlio prediletto tentasse di detronizzarla.

In questa riproposizione del mito del parricidio di Zeus, materia dell’ode *Saturn und Jupiter, oder Natur und Kunst*, risiede la traccia più evidente della funzione riflessiva della seconda stesura<sup>593</sup>. Hölderlin legge qui il mito della conquista del potere da parte della seconda generazione di dèi in modo che sia già rintracciabile la contrapposizione tra natura e arte nel conflitto tra Saturno e Giove, ma a questa va aggiunto l’elemento di identificazione di Empedocle non con il polo dell’aorgico, come è stato tendenzialmente fatto finora, ma con quello dell’organico e, quindi, con quello stadio del tragico che nel *Grund zu Empedokles*

---

<sup>590</sup> *Op. cit.*, p. 183: “*Web! Einsam! Einsam! Einsam! / Und nimmer find’ ich / Euch, meine Götter, / Und nimmer kehr ich / Zu deinem Leben, Natur!*”.

<sup>591</sup> *Ibidem*: “*Umfangend doch mit den warmen Fittigen einst / Du Zärtliche! Mich vom Schläfe gerettet?*”.

<sup>592</sup> *Ibidem*: “*Den Thörigen ihn den Nahrungsscheuen, / Mitleidig schmeichelnd zu deinem Nectar / Gelokt, damit er trank und wuchs / Und blüht’ und mächtig geworden und trinken / Dir ins Angesicht höhnt*”.

<sup>593</sup> Ricordiamo che la composizione della seconda stesura precede quella del *Grund zu Empedokles* di circa un anno e, quindi, il nostro autore non ha ancora formulato scientificamente i concetti di organico e aorgico. Inoltre, l’ode summenzionata verrà scritta nel 1801, quindi quasi tre anni dopo la composizione di questo frammento.

verrà identificato con la più profonda interiorità che passa nell'estremo organico dopo aver sostato in quello opposto. In breve, Hölderlin descrive qui un eroe cosciente del fatto che quello di essere stato curato e prediletto dalla natura sia stato un privilegio ma, per la prima volta, egli è anche in grado di tracciare quella linea divisoria, quella “differenza” tra umanità e naturalità, tra finitezza e sacralità che costituiva uno dei nuclei problematici della prima stesura: se la natura confida i suoi segreti a un uomo, che, in quanto tale, è portato ad emanciparsi e a distinguersi dalla informe realtà del'aorgico per produrre qualcosa di suo, di artificiale e di organico, la natura saprà che l'essere umano superiore sarà portato ad usurparla e a divulgare ai suoi simili i suoi segreti.

Nell'esplicitazione e nella complicazione della doppia tensione al finito e all'infinito dell'essere umano risiede uno dei lati più interessanti della filosofia hölderliniana. Non solo, infatti, la spontanea tendenza dell'uomo all'organico implica il problema del suo imporsi sulla natura e di sentirsi, di conseguenza, padrone del mondo in modo distruttivo, in quanto il suo emanciparsi dal regno naturale potrebbe portare a demolirlo e, quindi, ad annientare anche se stesso, in virtù della cooriginarietà dei due regni<sup>594</sup>; il punto fondamentale di questo nucleo di problemi risiede, soprattutto, nel ruolo che il poeta – filosofo assume in quest'ottica. Il poeta, configurandosi come il prediletto dalla natura, il più uomo tra gli uomini e, soprattutto, come il detentore della parola donatagli dagli dèi, è colui che con il suo parlare può sciogliere il mistero della natura, sostituirsi agli dèi e deificare gli uomini. Nella lingua risiede il potere di Empedocle; è quello il terreno di incontro di organico e aorgico, il fiore emerso dalla collisione tra i due principi opposti.

Per dirla con Babich, “l'invenzione o la denominazione poetica è la chiave. In questione non è altro che il costrutto letteralmente poetico o la costruzione della natura. La natura diventa ciò che il poeta dice che è. Ma dal lato della legge e della ragione, anche la scienza sarà rintracciata dalla parte della denominazione o del potere strutturale (*constructive power*). La natura è la forza vitale dell'universo stesso; per dire ciò, le parole del poeta devono per forza fallire. Ma esse espletano la funzione principe dell'essere umano: ordinare l'universo,

---

<sup>594</sup> Questo aspetto ha portato alcuni critici, su tutti Babette Babich, a parlare di un'etica ecologica in Hölderlin; l'esplicitare un problema del genere rende il nostro autore, a mio parere, di una schiacciante attualità in un'epoca, come la nostra, indifferente alla sua stessa autodistruzione. Cfr. Babette Babich, *Words in Blood, like Flowers: Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, 2006, soprattutto cap. 11, *The Ethos of Nature and Art*, pp. 185-98.

nominare le essenze celesti”<sup>595</sup>. Il linguaggio poetico è per questo il legame dell’uomo con la sua dimensione più artificiale ma anche un dono/veleno conferitogli dal suo estremo più aorgico; è questo il senso secondo cui vanno interpretati i versi, resi celebri da Heidegger che si trovano verso la fine dell’inno *Friedensfeier*, “Molto ha del mattino, / da quando siamo un colloquio e udiamo l’uno dell’altro, / provato l’uomo; ma presto saremo canto / e l’immagine del tempo che il grande spirito dispiega / ci sta avanti per segno che fra lui e le altre / un patto fra lui e altre potenze è”<sup>596</sup>.

Ecco che, allora, la missione del poeta diventa quella che più è motivata dalla sua *hybris*, quella che più lo condanna alla solitudine e, insieme, alla morte. Empedocle è adesso un poeta, e come tale gli si rivolge anche il suo allievo nelle scene successive; la sua missione è quella di svelare e, insieme, di rendere ancora più magica la natura. Su tutti, valga l’esempio della fine della terza scena, quando Empedocle richiama la sua funzione di interprete e mediatore delle leggi della natura con un accenno al “lugubre vibrare di cetra [*Saitenspiel*, di nuovo lira, arpa, strumento a corde]” che non sarebbe nulla se “io non gli infondessi suono, lingua e anima”<sup>597</sup>; il riferimento allo strumento a corde non può che rimandare a *Hyperion* e al passo, già citato, in cui il protagonista si riferisce al frammento eracliteo (“rifletto sulla mia vita, [...] e il mio passato suona dentro di me come le note di un’arpa [*Saitenspiel*], quando l’artista fa vibrare tutte le corde e fonde insieme, in nascosto ordine, dissonanze e accordi”)<sup>598</sup>. In altre parole, quel “vibrare” delle corde del *Saitenspiel* non è altro che l’incedere della legge ciclica di successione e mortalità, che solo l’artista può fondere con le dissonanze e gli

---

<sup>595</sup> Babich, *op. cit.*, p. 193, trad. mia.

<sup>596</sup> Hölderlin, *Friedensfeier* (1801), trad. di Vigolo, *La festa della pace*, in Hölderlin, *Poesie*, cit., p. 185. La Babich inserisce in tutto questo anche la prospettiva temporale, proponendo un parallelismo tra la scrittura dell’ode e quella della *harte Fügung* degli inni più tardi, simili ad aforismi, e il linguaggio del dramma; se nel dramma, come si è detto, viene evidenziata la natura temporale della vita umana, nella lapidaria brevità delle massime più tarde si inserisce la temporalità dell’attimo, irripetibile e fugace, che sembra caratterizzare l’orizzonte umano se visto in contrapposizione all’eternità atemporale del *Seyn* e della divinità. Questo sembra, comunque, molto più accostabile all’ultimo periodo di Hölderlin, successivo all’abbandono definitivo del progetto del *Tod des Empedokles*. Cfr. su questo, Babich, *op. cit.*, soprattutto pp. 192-3.

<sup>597</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 193, “was wär / Diß todtē Saitenspiel, gäb’ ich ihm Ton / Und Sprach’ und Seele nicht? Was sind / Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht / Verkündige – nun! Sage, wer bini ich?”.

<sup>598</sup> Hölderlin, *Iperione*, cit., pp. 68-9.

accordi e rendere poesia; la parola del poeta serve, in definitiva, a rendere bella la natura e l'uomo il testimone privilegiato del suo spettacolo.

Allo stesso tempo, questa funzione alta e sacrale lo condanna alla più mesta e completa solitudine; in questa stesura, non c'è spazio, per Empedocle, per la gioia di morire né per la soddisfazione di aver trovato se stesso. Il nesso tra la melanconia del poeta con la sua ricerca e perdita di sé si fa, allora, strettissimo; Empedocle, dopo aver perso la speciale attenzione che la natura gli riservava ed essersi affannato, tramite la ricerca di sé, di riacquistarlo, trova soltanto la solitudine impostagli dalla sua stessa funzione di poeta: il creare dal nulla, la ricerca dell'ordine nel caos, l'infinito tentativo di trovare un senso ultimo all'*Hen kai Pan!* lo fa smarrire, gli fa perdere se stesso, gli restituisce soltanto la frammentazione delle sue funzioni, delle sue possibilità, dei suoi errori. La conquista della sua identità deve passare per la perdita di sé, farlo odiare la solitudine a cui è condannato e, infine, fargli scegliere di morire<sup>599</sup>.

Siamo di fronte a un passo fondamentale per l'emergere della concezione tragica di Hölderlin e per la sua filosofia. Il bello naturale e il bello artistico appaiono, adesso, intrinsecamente legati fra loro e, insieme, connessi al brutto, alla dissonanza, alla meschinità del finito, al caos. In questo quadro si deve inserire il linguaggio del poeta; in questa cornice, la sua morte perde ogni tinta di arbitrarietà, che ancora conservava nella prima stesura, e acquista l'imponente tono della necessità più cruda, più sostanziale, più in aggirabile, della *Nemesi* invalicabile non solo dell'atto che ha compiuto, ma della sua più intima essenza; il poeta-filosofo deve essere punito per quello che egli stesso è condannato ad essere, a sperare, a volere. La *Rube*, che Hölderlin impone al suo eroe negli ultimi istanti prima di scomparire, è diretta conseguenza della rassegnazione con cui deve realizzare tutto questo e della malinconica, tormentata condizione che nella morte trova la sua fine essenziale e la sua ultima, obbligatoria, mesta pacificazione.

---

<sup>599</sup> Sui rapporti tra perdita di sé e melanconia, può essere interessante accostare la lettura di Freud in *Lutto e Melancholia* (1917) al caso di Empedocle; se, infatti, per lo psicanalista austriaco il lutto è definibile come la perdita dell'oggetto amato e se questo porterebbe, di conseguenza, alla perdita di sé, producendo lo stato melanconico, nel caso di Empedocle tutto scaturisce dal lutto per la scomparsa della sua comunione con la natura e dall'impossibilità di riconquistarla. Cfr. Freud, *Trauer und Melancholie* (1917), trad. di James Strachey, *Mourning and Melancholia*, in *The Standard Edition of the complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume XIV, *On the history of Psycho-Analytic Movement*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1956-74, pp. 243-58.

### 3.4. La terza stesura: *Empedokles auf dem Ätna*

Il tentativo finale di abbozzo del *Tod* rappresenta, senza dubbio, l'ultimo stadio del processo di riflessione sul personaggio e sul conflitto di Empedocle condotto dalle prime due stesure. Nonostante le differenze dagli stadi precedenti, che qui si tenteranno di notare brevemente, siano importanti e il senso della morte del protagonista risulti parzialmente stravolto, è indispensabile collocare questa stesura in piena continuità col registro meditativo già riscontrato negli antecedenti tentativi di composizione e interpretare le novità che contiene non come elementi di rottura rispetto alla concezione precedente ma, al contrario, come punti di ampliamento dei nuclei problematici che già quella concezione contemplava. Lo scritto, inoltre, risale probabilmente all'inverno 1800, per cui risente vistosamente dei risultati che il nostro autore aveva conseguito con la composizione del *Grund zum Empedokles* e va letto, pertanto, necessariamente in connessione alla riflessione teorica che nello scritto del '99 è sintetizzata.

La prima e più evidente modifica che Hölderlin apporta all'elaborazione della materia tragica nel suo terzo abbozzo di stesura è, senz'altro, la sua ambientazione: l'azione non inizia, infatti, ad Agrigento per trasferirsi solo successivamente al cospetto del vulcano, ma comincia e finisce alle pendici dell'Etna. Per questo motivo si tende a pensare che il titolo che Hölderlin avrebbe apposto alla sua tragedia nell'ultimo periodo di composizione sarebbe stato *Empedokles auf der Ätna* e non *Der Tod des Empedokles*<sup>600</sup>; Hölderlin avrebbe, dunque, scelto alla fine di togliere il riferimento alla morte dal titolo del dramma e di presentare un Empedocle intento a scegliere una morte possibile, non a piegarsi a una necessità ineludibile.

Quello che è certo è che spostare la narrazione interamente alle pendici dell'Etna serve ad eliminare completamente dal dramma l'esposizione indiretta del carattere e della *hybris* di Empedocle. Nella terza stesura è l'eroe stesso che presenta la sua storia e il suo peccato, aprendo la prima scena con un

---

<sup>600</sup> Questo titolo non appare sul manoscritto della terza stesura ma su un foglio isolato, probabilmente posteriore al 1800, ma è in evidente riferimento ai risultati di questo punto del lavoro sulla tragedia. Il nuovo titolo avrebbe, tra l'altro, il pregio di ricordare la tragedia sofoclea *Ödipus auf Kolonos* e di confermare che gli accenni al binomio cecità-vista, rintracciabili anche negli abbozzi precedenti, potrebbero essere letti anche in connessione alla storia di Edipo.



monologo in cui interpreta i suoi dolori, la sua troppa felicità, il suo esilio<sup>601</sup> e la rinnovata comunione con la natura, non è il colloquio tra altri personaggi, svolto in sua assenza, a riassumere le sue vicende. Anche se dai pochi frammenti composti da Hölderlin per la sua terza stesura, eccezion fatta per Pausania, sono completamente assenti i personaggi incontrati finora, il primo foglio dell'abbozzo riporta i nomi di diversi caratteri che avrebbero dovuto intervenire nel dramma; come ha notato Birkenhauer<sup>602</sup>, in definitiva, l'impianto narrativo della terza stesura rivela che la funzione dei personaggi secondari non è più quella di fornire delle interpretazioni finite del gesto di Empedocle ma, al contrario, essi hanno la funzione di testimoniare le reazioni del protagonista agli stimoli che producono. Il carattere di Empedocle non emerge così dalle ricostruzioni dei personaggi secondari, ma affiora man mano grazie al modo in cui egli risponde ai loro tentativi di correzione al suo atteggiamento: potremmo dire che gli altri caratteri del dramma fungono da "cartina di tornasole" della personalità dell'eroe.

Questa strategia fa' in modo, al contrario della precedente, che i lati più distintivi dell'atteggiamento di Empedocle compaiano per contrasto e direttamente, senza alcuna ulteriore mediazione dei discorsi indiretti o dei dialoghi che i personaggi minori intessevano, interpretando la vicenda tragica; i tratti della personalità dell'eroe acquistano, così, un carattere di determinatezza e particolarità. Se negli abbozzi precedenti Hölderlin tendeva a ritrarre la falsificabilità delle rappresentazioni di Ermocrate, Crizia o Pausania con più facilità rispetto a quelle di Empedocle, che appariva, anzi, come il personaggio dalle visioni più universalmente valide e in grado, dunque, di criticare prima, di conciliare poi le diverse concezioni finite in un discorso ampio e totale, ora pare che egli decida di porre la questione della unilateralità di approccio prevalentemente nel caso del suo protagonista. In altre parole, anche e soprattutto la personalità di Empedocle è passibile di critiche e falsificazioni proprio perché finita, determinata, particolare; in questa stesura, il protagonista riscopre finalmente la sua umana errabilità, subendo i giudizi degli altri personaggi, e viene,

---

<sup>601</sup> In questa stesura scompaiono i personaggi di Ermocrate e di Mecade/Crizia. In compenso, nella lista iniziale dei personaggi viene nominato uno Stratone, "signore di Agrigento e fratello di Empedocle", che pare il responsabile dell'esilio di Empedocle nel primo monologo: "Quando mi scacciò con ignominia dalla nostra città, / il mio regale fratello non immaginava / che una nuova vita sarebbe sbocciata per me / in regioni straniere.", in Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. 141-3.

<sup>602</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, cap. VIII, pp. 484-558.

in questo modo, sottoposto allo stesso trattamento che nelle stesure precedenti egli stesso riservava ai suoi concittadini.

Il movimento del dramma si fa', dunque, molto più fluido e dialettico; se la prima scena raffigura un Empedocle persuaso di essere giunto a una "nuova vita", di aver riconquistato quel rapporto perduto con la natura grazie all'allontanamento da Agrigento e, infine, di essere approdato a una condizione migliore, quella di esilio dagli uomini, sono i colloqui con Pausania prima e con Manes poi a contestare alcuni punti della sua *Weltanschauung*. Il processo di *Selbsterkennung* che si è rintracciato negli altri scritti preparatori è ugualmente presente e fondamentale al dramma, ma viene riprodotto in modo diverso: l'attenzione alla *Wechselwirkung* posta dal *Grund zum Empedokles* integra qui lo sviluppo dell'autoriconoscimento di Empedocle e ne motiva con più forza il suo sconfinare nella consapevolezza della propria perdita di sé (*Selbstverlust*).

Il colloquio con Pausania ha il senso di mettere in crisi il postulato fondamentale del monologo di Empedocle, ossia il suo identificarsi con la natura. Il discorso della prima scena viene, così, rivelato come l'espressione di quella *tiefste Innigkeit* che nel frammento del '99 costituiva il punto di partenza della poesia tragica e che consisteva nel piombare, da parte del protagonista, nell'abisso sconfinato della propria interiorità, dello scoprirsi aorgico, infinito e senza forma, dell'identificarsi con quella sconsiderata brama di essere tutto che lo fa rifuggire dai rapporti particolari, in cambio dell'universalità. Anzi, quello che emerge grazie al colloquio con Pausania è che, se è vero che la *tiefste Innigkeit*, per essere soggetto tragico, deve uscire dalla sua condizione per approdare alla sfera dell'organica determinatezza e artificialità umana (e poi, ancora, dirigersi di nuovo verso l'estremo dell'aorgico e sperimentare, con la sua traiettoria eccentrica, la distanza e poi la convergenza degli estremi, come detto nel *Grund zum Empedokles*), allora da questo consegue che anche quella della *tiefste Innigkeit*, a dispetto della sua pretesa di universalità, è una rappresentazione del mondo parziale, falsificabile, superabile. Grazie al colloquio col suo allievo, la visione di Empedocle si scopre come uno stadio del processo verso il sé, non come il suo punto d'arrivo definitivo: la sua conseguenza più evidente è che Pausania non parla più come un sottoposto, un discente, ma si pone al pari del suo maestro. La differenza tra i due non consiste più in un dislivello di saggezza, di divinità o, semplicemente, di consapevolezza, ma nella difformità dell'impianto del loro discorso e della costruzione dei loro ragionamenti.

Ciò che distingue più autenticamente i due è il loro polarizzarsi dal lato dell'aorgico, nel caso di Empedocle, e da quello dell'organico, nel caso di Pausania: se il secondo cerca di contestare l'eroe mettendolo di fronte alle necessità finite dell'esistenza. Infatti, per Pausania il modo di aiutare Empedocle è assicurargli la soddisfazione delle necessità finite: il cibo, una casa, la tranquillità della vita contemplativa. Questo è il modo "organico" in cui il ragazzo crede di poter essere utile al suo maestro: egli contrappone continuamente la "vita" di Agrigento e la "morte" dell'Etna e non concepisce la fascinazione macabra dell'impulso di Empedocle a essere tutto. Dal canto suo, Empedocle non contempla i suoi bisogni finiti e identifica la morte nel vulcano come unico modo per riconciliarsi all'aorgico: l'aiuto di Pausania gli appare inutile e il suo discorso da "bambino sciocco"<sup>603</sup>, che non vuole comprendere che "per [lui] ciò che è passato non esiste più"<sup>604</sup>. Empedocle è cambiato per sempre, irriducibilmente; il mondo di Pausania non potrà più appartenergli, "io non sono più lo stesso", gli dice, "e il mio rimanere non è per anni, / è solo un bagliore che scomparirà presto, / una nota nel suono della cetra [*Saitenspiel*]"<sup>605</sup>.

Il confronto con Pausania è fondamentale al procedimento del dramma come *Selbsterkennung* del protagonista, in quanto Empedocle può riconoscere la sua fallibilità, finitezza e mortalità<sup>606</sup> e comprendere che la sua rappresentazione di se stesso, pur complessa e ampia e pur incentrata sulla rara aspirazione all'universalità, resta pur sempre la fallace e determinata rappresentazione di un essere umano. A riprova di quanto questo colloquio abbia la funzione indispensabile di far uscire il protagonista dall'estremo aorgico, assicurando la prosecuzione del dramma, è il cambiamento subitaneo nell'atteggiamento di Empedocle che si registra nelle ultime battute della seconda scena, quando il filosofo pronuncia finalmente l'addio definitivo al suo allievo: appare più moderato, meno violento e le sue argomentazioni sembrano spodestate da quella granitica certezza di totale validità, di cui, invece, le prime battute erano impregnate.

---

<sup>603</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 251: "du bist ein thöricht Kind".

<sup>604</sup> *Ibidem*: "Erzähle, was dir wohlgefällt, dir selbst, / Für mich ist, was vorüber ist, nicht mehr".

<sup>605</sup> *Op. cit.*, p. 257: "Ich bin nicht, der ich bin, Pausanias, / Und meines Bleibens ist auf Jahre nicht, / Ein Schimmer nur, der bald vorüber muß, / Im Saitenspiel ein Ton-". Si noti, di nuovo, la reminiscenza eraclitea dello strumento a corde per designare il moto incessante del divenire.

<sup>606</sup> Cfr. Birkenhauer, *op. cit.*, p. 511.

Egli saluta Pausania per l'ultima volta ordinandogli di continuare la sua vita esplorando i luoghi legati alla sua storia e a quella del sapere filosofico antico; facendo riferimento alle leggende sulla vita di Empedocle tramandate da Diogene Laerzio, Hölderlin inserisce nella sequela di luoghi l'Italia, la "terra de' romani, ricca di gesta"<sup>607</sup>, poi Taranto, dove Empedocle dice di aver incontrato Platone<sup>608</sup> e che è simbolo della filosofia pitagorica, per poi consigliare a Pausania per bocca del suo maestro, "se la tua anima non troverà pace, prosegui / e interroga i fratelli in Egitto. / Là ascolterai il severo suono della cetra [*Saitenspiel*] / di Urania e il mutare dei suoi suoni. / Là molte cose ti appariranno chiare e nobili, / e capirai che noi mortali, così come / appariamo ai nostri occhi, siamo solo segni e immagini; / [...] là ti apriranno il libro del destino"<sup>609</sup>. L'Egitto viene descritto qui come il luogo della saggezza, in cui l'armonia di Urania è cantata "al severo suono di cetra", in cui, quindi, la legge di successione, la finitezza delle cose è accostata all'armonia universale; gli egiziani sanno enunciare il divenire poiché concepiscono "noi mortali" come "segni e immagini", come punti in un processo, la cui vita ha significato in quanto simbolo di un mondo e immagine di un destino; il fatto che l'*excursus* tra le tappe della vita di Empedocle parta dalla Magna Graecia per culminare proprio nell'Egitto, simbolo della civiltà che più ha compreso il tempo della ciclicità nella vita umana, significa che l'intera migrazione che viene consigliata a Pausania ricalca il movimento di *Verjüngung eines Lebens* che non solo assicurerà la prosecuzione della vita particolare dell'allievo, ma che è anche il meccanismo che regola i destini di tutti i popoli e dell'esistenza dell'essere umano in quanto tale.

Quello che Empedocle sembra aver imparato dal colloquio con Pausania è, in ultima istanza, l'inesorabilità del "tutto ritorna"<sup>610</sup> e il suo stesso

---

<sup>607</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 261: "Es dämmert dort Italiens Gebirg, / Das Römerland, das thatenreiche, winkt".

<sup>608</sup> Questo incontro è un'invenzione hölderliniana. Come chiarisce Laura Balbiani in una nota a p. 353, nota al v. 291 dell'ed. citata, "a creare questa idea potrebbe aver contribuito però quanto afferma Diogene Laerzio (*Vite*, libro VIII): "Timeo nel nono libro racconta che egli fu alunno di Pitagora, aggiungendo che fu accusato di aver rubato i suoi discorsi. Allora a lui, come anche a Platone, fu impedito di prender parte alle conversazioni".

<sup>609</sup> *Op. cit.*, p. 263: "Und will die Seele dir nicht ruhn, so geh / Und frage sie, die Brüder in Aegyptos. / Dort hörst du das ernste Saitenspiel / Uraniens und seiner Töne Wandel. / Dort wird dir vieles helle seyn und groß, / Und daß wir Sterblichen, so wie wir uns / Vor Augen stehn, nur Zeichen sind und Bilder, / Deß wirst du nimmermehr bedauern, lieber! / Dort öffnen sie das Buch des Schicksaals dir. / Geb! Fürchte nichts! Es kehret alles wieder, / Und was geschehen soll, ist schon vollendet".

<sup>610</sup> *Ibidem*.

essere sottoposto alla legge del divenire e alla determinazione; inoltre, l'eroe ha adesso imparato a porsi come segno<sup>611</sup>, a conferire, cioè, un senso alla sua morte, un significato che possa farla valere come simbolo di un destino e che sia in grado, infine, di caratterizzare Empedocle come protagonista tragico.

Il secondo, misterioso personaggio che ha il compito di minare le certezze di Empedocle è Manes, "l'egiziano", che viene introdotto per la prima volta proprio a questo punto della terza stesura. Quello di Manes<sup>612</sup> è un personaggio molto poco determinato. Già nei primi versi, Empedocle lo descrive come un morto ("Non c'è da meravigliarsi, da quando sono morto / per i vivi, vengono a me i morti"<sup>613</sup>), come uno "spirito malvagio" e gli si contrappone violentemente: proprio quando il filosofo è riuscito a moderare il suo atteggiamento spingendosi, grazie all'influsso di Pausania, verso l'estremo dell'organico, ecco che la presenza misterica di Manes cerca di rivolgerlo ancora verso le profondità dell'aorgico. Anche Manes, dunque, ha il compito di ridimensionare le convinzioni di Empedocle, ma, a differenza di Pausania, lo fa in modo più violento e più deciso: egli ricorda direttamente al filosofo la sua determinatezza, gli fa presente che il suo credersi superiore agli altri uomini non ha provocato solo la collera degli agrigentini (che lo hanno esiliato), ma soprattutto quella degli dèi: "inviato al momento giusto per annunciare a te, / che ti credi il prediletto del cielo, / la collera del cielo, del dio che non resta inerte"<sup>614</sup>.

---

<sup>611</sup> Cfr. Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, cit., p. 149.

<sup>612</sup> Il nome Manes ricorda quello di Mani, il filosofo persiano campione del pensiero gnostico e fondatore della religione manichea. Probabilmente, Hölderlin sceglie di inserire questo riferimento per porre classificare il personaggio con un atteggiamento fondato sulla supremazia della conoscenza ma, allo stesso tempo, vicino a un'idea cosmogonica del Tutto e a una visione fondata sulla coappartenenza di tutte le cose; per Mani, con la conoscenza tutto era spiegabile senza affidarsi ai dogmi e la cosmologia confluiva nell'escatologia, fornendo una comunanza di origine tra il senso del mondo e la sua evoluzione. Manes è, simmetricamente, un vecchio ed enigmatico saggio, che argomenta incessantemente servendosi, quasi, di un dubbio metodico e che si riferisce spesso, parimenti, alla nuova origine del mondo e al meccanismo di *Verjüngung* che regola il divenire nel trapassare. La terminologia impiegata nel discorso di Manes sembra ricalcare la terminologia manichea in più luoghi: fa' spesso cenno alla funzione del "Salvatore" (*Retter*) che può essere ricondotta a quella che, nella teologia di Mani, era ricoperta dal "Primo Uomo". Su questo, cfr. pp. 263 e sg. e i testi antimanichei di Agostino d'Ippona; su tutti, *De vera religione*, *De utilitate credendi* e *De fide rerum quae non videntur*, a cura di Luigi Franco Pizzolato, Onorato Grassi e Nello Cipriani, Città Nuova, Roma 1994.

<sup>613</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 263: "Und du, du hier? / Kein Wunder ists! Seit ich den Lebenden / Gestorben bin, erstehen mir die Todten".

<sup>614</sup> *Ibidem*: "Der Armen Einer auch / Von diesen Stamm, ein Sterblicher, wie du. / Zu rechter Zeit gesandt, dir, der du dich / Des Himmels Liebling dünkst, des Himmels Zorn, / Des Gottes, der nicht müßig ist, zu nennen".

La questione che Manes, in altre parole, comincia ad insinuare è che la figura di Empedocle non è solo determinata dalla sua singolarità, come evidenziava Pausania, ma che ogni suo atto è per sua stessa essenza storico e che, dunque, ha una valenza legata indissolubilmente al tempo in cui viene compiuto.

Manes è egiziano, dunque esprime un pensiero ciclico, periodico, legato ai tempi e ai modi della natura in continuità con quello greco, come sembra suggerire una delle battute del dialogo con Empedocle: “Sì, sono straniero e fra fanciulli / tutti voi greci lo siete”<sup>615</sup>, dove il riferimento alla differenza tra le due culture unito a quello all’emancipazione di un popolo e alla sua uscita da uno stato di ingenuità è evidentemente teso a inserire nel colloquio col filosofo il piano della storicità, perché il senso dei suoi gesti venga inserito nel piano della periodicità della storia del destino degli agrigentini. Il lungo monologo di Manes che segue al botta e risposta iniziale riconcilia la ciclicità dell’orizzonte temporale in cui gli atti sono immersi con l’atemporalità della dimensione sacrale, del fondamento nascosto di tutte le cose, entro cui ogni atto ha un senso diverso; in altre parole, l’egiziano tematizza la figura del *neuer Retter*, ossia un uomo scaturito dal suo preciso tempo storico e dalle istanze del suo popolo, ma il cui gesto produca una purificazione efficace non solo sul terreno temporale, storico, finito, ma necessaria, universale, che abbia senso sull’atemporale piano del *Seyn*. Il misterioso personaggio, con il suo ragionamento, riesce a porre un tassello fondamentale per la concezione tragica di Hölderlin e a riagganciarsi mirabilmente alla conclusione del *Grund zum Empedokles*; nel tragico, l’atto principale è purificatore perché si rivela l’unico punto di convergenza tra la ciclicità storica (in cui l’estremo dell’organico e quello dell’aorgico sono riconciliati) e l’atemporale intangibilità della dimensione più nascosta e più vera, quella del *Seyn*, su cui tutte le cose sono fondate.

Quello “*ungeheure Streben, Alles zu seyn*” che motiva da sempre la *hybris* di Empedocle e, quindi, anche la sua melanconia e la sua morte, è l’esigenza sovra-storica che più definisce il poeta in quanto essere umano ed è lo sfondo dell’intera vicenda tragica, in quanto non è altro che lo sforzo ricompositivo verso l’orizzonte dell’essere; allo stesso tempo, questo dissidio si incatena al valore

---

<sup>615</sup> *Op. cit.*, p. 265: “Ja! Fremde bini ch hier und unter Kindern. / Das seid ihr Griechen all. Ich ha bes oft / Vormals gesagt”. Manes si riferisce evidentemente alla prima parte del Timeo Platonico, in cui la storia del popolo greco viene ripercorsa dalle sue mitiche origini – dal mito di Atlantide – e esso viene definito come un popolo bambino. Cfr. Platone, *Timeo*, trad. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.

politico, storico e religioso dell'azione di Empedocle, che muore per il ringiovanimento del suo popolo, per liberarsi dal dolore dell'"umor nero", per segnare il destino di Agrigento. La morte del filosofo ricongiunge, dunque, in un attimo irripetibile un orizzonte dominato dalla temporalità con uno che di essa è privo, in una subitanea intuizione intellettuale che fa' sì che l'atto tragico abbia senso in entrambi gli orizzonti. Il senso del discorso di Manes, dunque, è di portare Empedocle alla consapevolezza della catarsi dell'atto tragico e delle ragioni filosofiche di tale catarsi; se Empedocle vuole essere il nuovo salvatore, deve porsi come simbolo di due mondi e sobbarcarsi tanto l'istanza del *Seyn* quanto quella del *Da-sein*.

La risposta di Empedocle oppone a quello astratto di Manes un pensiero contrario, fondato sull'effettività della sua esperienza finita: per la prima volta, a questo punto la visione dell'eroe è portata a collidere con una ancora più universale e astratta, talmente ideale che è dimentica dell'effettualità fenomenica e che, per essere moderata, ha bisogno della mediazione di Empedocle e del suo monologo fondato sul ricorso all'esperienza finita. Alla dialettica tra tempo storico e assenza di tempo che permeava il discorso dell'egiziano, Empedocle ribatte con il racconto del tempo più determinato e finito che conosce: la storia della sua vita, la narrazione rammemorante della sua esperienza. Sebbene, infatti, il sacrificio di Empedocle possa avere il senso immortale che Manes gli illustra, esso ha anche e soprattutto un senso particolare e individuale e scaturisce anche dal cammino che l'eroe ha condotto fino a scegliere di morire. Empedocle rappresenta se stesso, ancora una volta, come melanconico; egli è stanco di patire le sue pene e nella morte cerca un rifugio sicuro dai dolori della solitudine e del disgusto per l'esistenza particolare.

Ancora una volta, il ricorso al racconto rammemorante ha il senso di cercare la propria individualità e di costruirla tramite la propria, particolare storia. Ciò che il monologo di Empedocle della terza scena sembra comunicare allo spettatore è che è la melanconia dell'eroe a motivarlo originariamente alla morte: per chi, pur provando a definire se stesso e a cercare il senso della sua vita, approdi soltanto all'amara perdita di sé e, quindi, da ciò guadagni solo il disgusto per l'esistenza finita, la morte è una soluzione appetibile. Sebbene l'eroe sia innamorato, nel senso che abbiamo scoperto nella prima stesura, sconfinatamente del suo popolo e brami la ricomposizione all'aorgico e alla natura, è il dolore a

“sconvolgergli lo spirito”<sup>616</sup>, la solitudine a farlo patire, la perdita di sé a confonderlo e a rendergli odiosa la sua condizione.

Ecco che, allora, dopo la risposta dell’agrigentino, Manes acquista una funzione squisitamente maieutica e tenta di riconciliare l’astrattezza del suo pensiero con la determinatezza di quello dell’interlocutore. Ancora di più il sacrificio di Empedocle si configura come un atto tragico, poiché sintetizza tutti i contrasti sperimentati dall’eroe in un unico, immenso atto e, contemporaneamente, riesce a produrre la rinascita del proprio mondo, la prosecuzione del destino del suo popolo, assecondando la legge del divenire storico; per questo, dopo l’uscita di scena dei due, subentra il coro degli agrigentini, che inneggia alla rinascita del “nuovo mondo”<sup>617</sup> scaturente dal continuo riproporsi del tempo ciclico, della “maledizione” (*Fluch*) che “paralizza le membra degli uomini e i doni della terra [...] e si burla di noi, con i suoi doni, la madre, / e tutto è apparenza”<sup>618</sup>.

Ciò che sorprende del colloquio tra i due è che sembra scomparso completamente, dal personaggio di Empedocle, qualsiasi riferimento al suo essere eccedente, al suo *Übermaß*; l’eroe tragico, anzi, compie un gesto che tutto riesce a conciliare e che non può configurarsi nel tendere sconsiderato verso il solo estremo dell’aorgico. Come veniva tematizzato alla fine del *Grund zum Empedokles*, è così che gli estremi divengono tutt’uno<sup>619</sup> e quello dell’eroe, per essere un vero sacrificio, non può che realizzare una conciliazione invece di riproporre un nuovo contrasto o di reiterare quello originario.

Per la prima volta nelle tre stesure, in quest’ultimo abbozzo viene realizzata una vera motivazione della decisione a morire. I personaggi secondari, sollevando le critiche avanzabili al protagonista ed evidenziandone la fallibilità, avvicinano il protagonista dell’atto tragico a qualsiasi altro essere umano e rendono la sua morte il frutto di una valutazione arbitraria, fallibile, per nulla determinata dalla necessità; il sacrificio di Empedocle diventa tale, acquisendo solo in seguito il carattere di obbligatorietà, quando esso guadagna il suo significato

---

<sup>616</sup> Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., p. 273: “Dir hat der Schmerz den Geist entzündet, Armer”.

<sup>617</sup> *Op. cit.*, p. 275: “Neue Welt”.

<sup>618</sup> *Ibidem*: “es lähmt Fluch / die Glieder den Menschen, und ihre stärkenden, die / erfreuenden / Gaaben der Erde sind, wie Spreu, es / spottet unser, mir ihren Geschenken die Mutter / und alles ist Schein”.

<sup>619</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 231-3.



storico, quando è riconosciuto dal coro e, dunque, quando diventa il segno del fluire delle epoche e del loro continuo generarsi e rinnovarsi. Infine, nell'ultimo abbozzo di composizione della tragedia Hölderlin riconduce l'eroicità all'umanità e, anzi, la identifica con quella posizione di mezzo tra la limitazione e l'illimitato, con quell'essere un segno sempre teso tra due dimensioni, che definisce, in ultima istanza, lo stesso essere poeta.

La tragedia deve, pertanto, calarsi nell'effettualità: essa diventa il dramma della possibilità, della verosimiglianza, del legame con la verità della condizione umana. L'eroe e la sua vicenda danno voce al vivente, ne sono il simbolo (e non l'allegoria) perché riescono a dar vita ai contrasti dell'esistenza, non a offrirne una semplificazione. Per queste ragioni, la tragedia si rivela come il dramma più filosofico, più umano e, allo stesso tempo, più connesso alla natura, in quanto non sarebbe tale se non rimanesse ancorato alle cose stesse e se non incarnasse tutti quei contrasti e quelle opposizioni che nella natura hanno la loro origine più autentica.

### 3.5. Urtheil und Seyn: *una rilettura*

Il progetto di una tragedia sulla morte di Empedocle si arresta, così, con l'interruzione della sua ultima stesura. Il cimentarsi del nostro autore con la riflessione sul tragico non vede, tuttavia, in questa sospensione il suo esaurimento: Hölderlin tradurrà nel corso del 1801 due tragedie sofoclee (*Antigone* e *Edipo il tiranno*) e vi apporrà le celebri *Bemerkungen*, in cui il concetto di tragico, a cui ci si è finora riferiti, verrà rivisto alla luce di una nuova interpretazione del rapporto tra uomo e Dio, da cui scaturirà l'inedito concetto di "infedeltà" e la ridefinizione del

ruolo del poeta tragico alla luce delle nuove riflessioni<sup>620</sup>. Inoltre, è noto che Hölderlin, nella fase finale della composizione della terza stesura del *Tod des Empedokles*, compose anche un complicato frammento, *Das Werden im Vergehen*, che funge da integrazione speculativa all'ultima questione esposta nella stesura e nel *Grund zum Empedokles*: quella del trapassare di un mondo in un altro, del divenire incessante applicato alla storia dei destini e della sua connessione con il concetto di tragico. La tragedia diventa, ora, espressione di quella “dissoluzione ideale” che rappresenta il possibile, ossia “il ricordo di ciò che si è dissolto”<sup>621</sup>.

In definitiva, sembra che Hölderlin non abbia mai accantonato la riflessione sul tragico; ciò che abbandonò fu la redazione della sua tragedia e, quindi, il tentativo di trasferire in forma drammatica le sue speculazioni. Il motivo non è chiaro: non ci sono rimasti dei documenti in cui sia espresso chiaramente il ragionamento alla base della rinuncia all'impresa drammatica. Quello che possiamo supporre, basandoci essenzialmente sulla corrispondenza che il nostro autore mantenne col fratello nel 1801, è che alla base del fallimento del *Tod des Empedokles* ci sia il mesto convincimento, da parte di Hölderlin, di una sua inadeguatezza squisitamente artistica, e non filosofica, a sviluppare drammaticamente la sua concezione tragica. Probabilmente, è spiegabile così la sentenza, ormai celebre, “La tristezza di onorare Dio tace”<sup>622</sup>: la sensazione che lascia la corrispondenza di quegli anni, infatti, è che il nostro autore si sia talmente avvicinato alla natura di quel paradosso che innesca il dramma da essersi rifugiato nel silenzio, in quanto nessuna forma artistica sembrava bastante ad esprimere la pienezza del rapporto con l'illimitato, della tensione verso il tutto. Pare che, usando le parole di Wöhrmann, il “paradosso dell'esistenza” e della filosofia hölderliniana sia che “la conseguenza finale della libertà umana debba sempre e

---

<sup>620</sup> Su questo, cfr. commento di Ruschi alle *Bemerkungen*, in Hölderlin, *Scritti di estetica*, cit., pp. 194-7. Allo stesso periodo delle *Bemerkungen* sono fatti risalire altri scritti che si sono nominati nel corso di questo studio, tra cui *Die Bedeutung der Tragödien* e *Über die Unterschied der Dichtarten*.

<sup>621</sup> Hölderlin, *Das Werden im Vergehen* (1801), trad. di Ruschi, *Il divenire nel trapassare*, in *Scritti di estetica*, cit., pp. 95-6. Il passo citato riprende chiaramente l'esposizione “kantiana” di categorie modali, quali “realtà” e “possibilità”, data in *Urtheil und Seyn*. Per approfondire, cfr. anche il commentario di Ruschi in *op. cit.*, pp. 187-8 e quello di Laura Balbiani in Hölderlin, *La morte di Empedocle*, cit., pp. 354-7.

<sup>622</sup> Hölderlin, *Briefe*, in *Sämtliche Werke, fünfter Band*, cit., lettera al fratello del 4 dicembre 1801, p. 318, trad. mia.

anzitutto apparire come disumana”<sup>623</sup>. Chi si avvicina troppo ad affermare qualcosa di vero sull’esistenza, come è, senza dubbio, la sua natura tragica e come fece, dunque, il nostro autore, deve probabilmente distanziarsene; il poeta è, così, condannato al silenzio, alla melanconica lontananza dall’esistenza finita, al rinchiudersi nella purezza della sua concezione tragica e a non riuscire a manifestarla poeticamente, quando pure soltanto la poesia può essere il luogo deputato alla sua manifestazione più autentica.

Il fallimento di Hölderlin è, dunque, analogo al fallimento di Empedocle: la punizione per la *hybris* di aver pensato di avvicinarsi al *Seyn* è, per il nostro autore, il silenzio, la lontananza, l’ombra, l’incapacità di azione poetica. Il nostro autore sembra quasi rimasto impigliato nell’insolvibilità della sua stessa concezione tragica. Il peccato della troppa felicità, del troppo amore, della mancanza di misura che ha motivato la sua scelta di diventare poeta richiede l’incompiutezza della sua opera come pegno: la Nemese esige il suo rifugiarsi nell’aorgica mancanza di determinazione del silenzio come punizione conforme alla morte di Empedocle nell’Etna ribollente di vita. Entrambi scelgono la propria *Vernichtung* per affermare la potenza diveniente, sempre in movimento di tutto ciò che vive. L’unica soluzione che salva il poeta dalla scelta estrema di Empedocle, la sola sfumatura che può riempire il suo silenzio della complessità tellurica del vivente, salvandolo dal vuoto dell’inazione, può essere, forse, la riscoperta della misura (*Maafß*) che anche l’ode *Brod und Wein* testimonia<sup>624</sup>. Accettare la misura delle cose, la cui perdita ha portato alla “*hybris*” che ha condannato il poeta al silenzio, può condurre ad accettare la propria condanna e a riscoprire il proprio posto nel mondo. Se ciò è vero, allora è in tal senso che si può leggere il richiamo

---

<sup>623</sup> K. R. Wöhrmann, *op. cit.*, p. 163, trad. mia. Wöhrmann qui fa il verso a una strofa dell’inno già citato *Patmos*, che recita “*Im Zorne sichtbar sah ich einmal / Des Himmels Herrn*” e che riprende, a sua volta, alcune espressioni del discorso di Manes nella terza stesura.

<sup>624</sup> Cfr. Hölderlin, *Brod und Wein*, trad. di Vigolo, *Pane e Vino*, in *Poesie*, cit., pp. 132-43. In particolare, cfr. la terza strofa: “*Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, umsonst nur, / Halten den Mut noch wir, Meister und Knaben, denn wer / Möcht es hindern und wer möcht die Freude verbieten? / Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht, / Aufzubrechen. So komm! Dass wir das Offene schauen, / Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist. / Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gebe / Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Mass, / Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden, / Dahin gebet und kommt jeder, wohin er s kann. / Drum! Und spotten des Spotts mag gern froblockender / Wahnsinn, / Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift*” (“è vano più a lungo nascondere il cuore nel petto, è vano / Frenare l’animo ancora, maestri e allievi, perché / Chi potrebbe impedirlo e proibirci la gioia? / Fuoco divino ci assilla di notte e di giorno / A metterci in marcia. Su, vieni! Guardiamo all’aperto, / Cerchiamo quello ch’è nostro, per quanto sia ancora / lontano. / Ferma resta una cosa sola: di mezzogiorno / O nella mezzanotte, una misura sussiste / Comune a tutti, seppure a ciascuno è assegnata la propria: / Che ognuno va e arriva fin là dove può. / D’ogni irruzione dunque si rida giubilante demenza / Che nella sacra notte d’improvviso afferra i cantori”).

alla fede (*Glaube*) che Hölderlin inserisce in una lettera al fratello; “ho lottato”, scrive, “fino alla più mortale estenuazione, per mantenere ferma la vita più alta nella fede e nella vista [...]. Finalmente, poiché il cuore era lacerato in più di un punto e, nonostante ciò, tenessi a mente tutto questo, dovevo essere indotto ormai ad aggrovigliare i miei pensieri in quel dubbio malvagio, la cui domanda è pure così semplice da spiegare per una mente lucida, ossia ciò che per me vige: l’eterno vivente [*das Lebendigstewige*], o il temporale [*das Zeitliche*]”<sup>625</sup>. Tenere a mente che questa misura, in cui tutte le cose consistono e che è il vivente o il temporale nelle loro infinite contraddizioni, sarà sempre qualcosa di nascosto e misterioso, e che in nessun caso il poeta dovrà svelarlo è la vera soluzione di Hölderlin: pena, il silenzio, l’allontanamento, l’inazione.

La comprensione della concezione tragica di Hölderlin è, in ultima istanza, non separabile dal fallimento della sua impresa drammatica; sebbene, come accennato, non abbiamo certezze sulle ragioni che provocarono l’interruzione dei lavori del *Tod des Empedokles*, possiamo arguire, con una certa sicurezza, che esse si annidino all’interno del tragico stesso, in quanto modalità in cui l’essere si dà.

Al termine di questa trattazione, può essere, dunque, utile rivolgersi al frammento del ’95 *Urtheil und Seyn*, analizzato nel corso del primo capitolo, in cui si è imparato a riconoscere il primo germe della filosofia hölderliniana. Sebbene non sia intenzione di chi scrive attribuire un’importanza spropositata a tale frammento, in quanto si tratta pur sempre di un abbozzo, non destinato alla pubblicazione e che Hölderlin non ha mai pensato, a quanto sappiamo, di trasformare in un trattato filosofico vero e proprio, è pur vero che l’analisi che esso contiene esprime tutta l’originalità di una filosofia in potenza, che si tratta di uno dei pochi saggi in cui il nostro autore esprime la sua concezione jenese ed è, per quanto ermetico e lacunoso, inquadrabile precisamente nel dibattito filosofico del tempo. Rileggere *Urtheil und Seyn* proprio a questo punto può servire, infine, a realizzare il proposito più autentico di questo studio, ossia a porre la “prima” filosofia hölderliniana in strettissima continuità con quella successiva, senza porre fratture di sorta tra i vari “periodi” del nostro autore; solo così, infatti, si può mettere in luce che quella per il tragico è una vera e propria scelta filosofica e non una fuga dalla filosofia, così come l’intera filosofia hölderliniana ha trovato nel

---

<sup>625</sup> Hölderlin, *Briefe*, in *Sämtliche Werke, fünfter Band*, cit., lettera al fratello della fine di marzo 1801, p. 310, trad. mia.

tragico il suo concetto cardine, il dispositivo più calzante all'interpretazione dell'esistenza che propone.

Un contributo fondamentale per un'operazione del genere è stato dato da Helmut Bachmaier<sup>626</sup>: egli, nel suo saggio del 1979, ha stabilito un'importante connessione tra *Urtheil und Seyn* e *Die Bedeutung der Tragödien* proprio per sottolineare che esiste una connessione concettuale molto stretta tra la critica all'idea di identità dell'Hölderlin del '95 e la sua concezione del "paradosso" o della "negatività tragica"<sup>627</sup> degli anni di composizione del *Tod des Empedokles*. Lo studioso ha notato che la concezione che si intravede nel frammento su Giudizio ed Essere si fonda su una "aporia teoretica"<sup>628</sup>, ossia sul fatto che "l'unità non può più pervenire senza opposizione; l'assoluto realizza le sue determinazioni nel giudizio, l'io presuppone il suo concetto dell'unità come dato. Ogni posizione contrae un carattere ambivalente, la concezione teoretica-aporetica necessita di una risoluzione estetica"<sup>629</sup>; da questa aporia discende la risoluzione estetica della negatività e l'approdo al tragico come posizione filosofica.

L'accostamento di giudizio come partizione originaria (*Ur-teilung*) ed essere come assenza di ogni separazione e profonda identità di soggetto e oggetto, infatti, costituisce, nel frammento del '95, la necessaria premessa dell'inviolabilità del *Seyn* e porta alla formulazione del concetto di "intuizione intellettuale" come momento fuggevole e sensibile di quell'"intima unificazione"<sup>630</sup>, possibile in modo permanente solo nell'enigmatica atemporalità del *Seyn*. Ciò che si è fatto evidente analizzando gli altri testi hölderliniani e che è contenuto già nel passaggio sull'impossibilità dell'identità nell'*Ich bin Ich* fichtiano in *Urtheil und Seyn* è, tuttavia, che quel misterioso e inviolabile fondamento della coscienza e del mondo, quel nucleo detentore di ogni verità e pacificazione deve necessariamente darsi alla comprensione "estetica" in senso etimologico: l'unico modo in cui questo può avvenire è la sua molteplicità, la sua contraddizione, la sua tensione tra impulsi contrastanti, e l'intuizione intellettuale, proprio per il suo carattere provvisorio,

---

<sup>626</sup> Cfr. Helmut Bachmaier, *Theoretische Aporie und Tragische Negativität. Zur Genesis der tragischen Reflexion bei Hölderlin*, in H. Bachmaier, *Transzendente Reflexion der Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979.

<sup>627</sup> *Op. cit.*, p. 83.

<sup>628</sup> *Ibidem*.

<sup>629</sup> *Op. cit.*, p. 128, trad. mia.

<sup>630</sup> Hölderlin, *Giudizio ed essere* in *Scritti di estetica*, cit., p. 55.

conferma che esperire l'essere nella sua eterna riconciliazione sarebbe incompatibile con l'umanità stessa. Questa "aporia", questa "debolezza del tutto"<sup>631</sup>, costretto ad apparire tramite l'altro da sé, significa essenzialmente che il negativo non è mai completamente inglobato dal positivo nella dialettica hölderliniana; anzi, è proprio il diverso, *das Andere*, a costituire l'unico elemento in grado di permettere l'apparire sensibile dell'Essere e, quindi, la bellezza.

A differenza di ciò che accade nella filosofia dell'Io fichtiano, nella concezione di Hölderlin il negativo non è mai inglobato in uno stato irenico e privo di contraddizione, né esso è risucchiato da una condizione di vuota pace e assenza delle differenze: per il nostro autore, non esiste per il *Seyn* che esperiamo alcuno stato di immobilità o di completa uguaglianza o indifferenza. Esso, seppur postulabile come in sé indifferente e unico, non è concepibile analogamente nello stadio del "per sé", come direbbe Hegel, ossia non è percepibile mai privato delle sue differenze. Per questo, l'*Erscheinung* sensibile del *Seyn* non è un momento successivo al suo essere "per eccellenza", in quanto la sua dimensione teoretica è inscindibile da quella pratica; per questo, infine, la necessaria conseguenza del carattere *εν διαφερον αυτον* del *Seyn* è che l'unica ricomposizione concepibile si svolga nell'intuizione intellettuale, quindi sul terreno estetico della tragedia (che, per Hölderlin, è fondata sull'intuizione intellettuale). A questo proposito, Bachmaier suggerisce un'interessante distinzione tra "il Tutto" (*das Ganze*) della filosofia hölderliniana e l'"Uno" (*das Eine*)<sup>632</sup>: se, infatti, l'Uno è il principio della cooriginarietà dei mondi e dell'interconnessione dei loro elementi e sembra non pensabile come molteplice, il Tutto è concepibile solo in virtù dell'opposizione tra le parti che lo compongono ed è sempre e solo molteplice, frazionabile, in sé irreparabilmente differenziato.

In questo risiede il lato principale del rapporto di connessione del tragico con la natura. L'operazione per cui la molteplicità viene ricondotta al principio regolativo dell'esistenza, la vita ricondotta al divenire e, infine, il *Seyn schlechthin*, fondamento ultimo del Tutto, trova la ragione della sua *Wirklichkeit* solo nell'apparenza sensibile. Dunque è solo nella natura che tutto questo si rappresenta; essa si rivela come la mediatrice per eccellenza del principio *Seyn*, colei che lo fa apparire, che ne costituisce il corpo e la forza infinita nella dimensione del finito. Soltanto la potenza rigeneratrice della natura può costituire

---

<sup>631</sup> Bachmaier, *op. cit.*, pp. 133-4.

<sup>632</sup> *Op. cit.*, p. 90.

l'organo in cui il pensiero essere è in grado di ritrovarsi e di svolgersi; soltanto la ciclica eternità della natura ha il potere di originare se stessa e, insieme, il mondo dell'uomo, che a lei deve necessariamente contrapporsi, emulando quel parricidio di Giove che Hölderlin tanto spesso cita.

Proprio in questo, dunque, coincide il potere riconciliante della filosofia di Hölderlin, senza che questa sia accusata di un idealismo autoreferenziale, colpevole di appianare tutte le divergenze: proprio la natura è sede privilegiata di quei violenti rivolgimenti e urti tra impulsi discordanti che fungono da modello della dialettica del tragico e proprio lei è la sede di quel tutto verso cui, comunque, tutti gli impulsi tendono. Se è vero, in accordo col fichtismo, che la natura è il polo che dobbiamo contrassegnare come altro per poter definire noi stessi come organici, è ugualmente certo che quello sforzo immane di essere tutto è rivolto verso quell'estremo illimitato e aorgico della natura da cui ci eravamo dolorosamente distaccati; il nucleo del tragico risiede proprio nella sofferenza di questo sforzo, provocata dal contrasto tra l'umana tendenza verso la propria specificità e quella, ancora più umana, verso la totale, irraggiungibile riconciliazione con la propria origine.

In quanto, dunque, secondo *Urtheil und Seyn*, il *Seyn* deve essere messo necessariamente in connessione con l'altro, non per inglobarlo ma per esistere, allora la tragedia, poiché non è altro che l'espressione estetica di una aporia teoretica e della possibilità della negazione, è l'unico modo per conoscere la natura del *Seyn*. Questo primato è, dunque, ricoperto dall'estetica, che costituisce il terreno in grado di far avvertire la catarsi della ricomposizione, senza esaurire le possibilità della *Unendliche Annäherung* cui deve affidarsi il pensiero. Nella tragedia "la negazione viene concepita come posizione"<sup>633</sup>, il suo senso ultimo non potrebbe essere compreso senza che continue opposizioni non pacificabili attraversassero il suo svolgimento. La sua origine è, in definitiva, il paradosso riconducibile a quella aporia teoretica che caratterizza il *Seyn* stesso, la debolezza dell'intero; l'origine della tragedia non può essere altro che l'irrisolutezza dell'Essere e, in questo senso, la sua definizione non può essere altra che quella di "metafora".

Con l'introduzione e l'accoglimento dell'espressione bachmaieriana di "*Schwäche des Ganzes*" perveniamo all'ultima, grande questione che questo lavoro si è prospettato di porre. L'idea di un intero immediato con una debolezza, intaccato

---

<sup>633</sup> *Op. cit.*, p. 136.

dall'originaria contraddizione di dover giungere a mediazione per esistere e di porre le basi del suo essere vivo nella natura caotica e molteplice, dominata dalla scissione, ha come necessaria conseguenza l'annosa questione dell'origine della partizione; è davvero postulabile, infatti, un "meta livello"<sup>634</sup> che presupponga l'Essere come unitario e, insieme, un Essere come differenziato senza ricadere in un regresso all'infinito? Se non si può apprendere il *Seyn* se non tramite le mediazioni fenomeniche tramite cui esso appare, dove dovrebbe collocarsi la scissione che domina la realtà finita?

In altre parole ancora: come si può pensare un *Seyn* scevro dalla partizione se non immerso, anch'esso, nella temporalità (col rischio di ricadere, tra l'altro, di nuovo nella dialettica fichtiana, per cui il differenziarsi del principio primo avverrebbe soltanto in un secondo momento)? La domanda sull'essere, con queste premesse, potrebbe essere analoga alla domanda sul nulla. Se inseriamo la partizione all'interno del *Seyn schlechthin* lo priviamo del suo senso di incorruttibile originarietà, ma se distanziamo la scissione dal principio primo del Tutto ci ritroviamo di fronte un postulato vuoto, privo di contrasti e determinazioni e, quindi, ci verrebbe restituito un Essere senza vita: il nulla, appunto.

Naturalmente, il problema dell'origine della scissione è il più annoso dell'intera tradizione dell'idealismo tedesco. Nemmeno Hegel, nella sua *Wissenschaft der Logik*, sembra riuscire a formulare un concetto di puro *Sein* completamente al riparo dall'ombra del nulla, poiché anche il grande filosofo di Stoccarda concepisce lo Spirito come in sé differenziantesi<sup>635</sup> e anche nella sua

---

<sup>634</sup> *Op. cit.*, p. 98: "Metastufe".

<sup>635</sup> Cfr. Hegel, *Wissenschaft der Logik* (1812), trad. di Claudio Cesa, *La Scienza della Logica (I)*, Laterza, Roma-Bari 1974, libro I, cap. I par. A, p. 70: "Essere, puro essere, - senza nessun'altra determinazione. Nella sua indeterminata immediatezza esso è simile soltanto a se stesso, ed anche non dissimile di fronte ad altro; non ha alcuna diversità né dentro di sé, né all'esterno. Con qualche determinazione o contenuto, che fosse diverso in lui, o per cui esso fosse posto come diverso da un altro, l'essere non sarebbe fissato nella sua purezza. Esso è la pura indeterminatezza e il puro vuoto. - Nell'essere non v'è nulla da intuire, se qui si può parlare di intuire, ovvero esso è questo puro, vuoto intuire stesso. Così non vi è nemmeno qualcosa da pensare, ovvero l'essere non è, anche qui, che questo vuoto pensare. L'essere, l'indeterminato Immediato, nel fatto è nulla, né più né meno che nulla". E così continua nel par. B, *ibidem*: "Nulla, il puro nulla. È semplice somiglianza con sé, completa vuotezza, assenza di determinazione e di contenuto; indistinzione in se stesso. - Per quanto si può qui parlare di un intuire o di un pensare, si considera come differente, che s'intuisca o si pensi qualcosa oppure nulla. Intuire o pensar nulla ha dunque un significato. I due si distinguono; dunque il nulla è (esiste) nel nostro intuire o pensare, o piuttosto è lo stesso vuoto intuire o pensare, quel medesimo vuoto intuire e pensare ch'era il puro essere. - Il nulla è così la stessa determinazione o meglio assenza di determinazione, epperò in generale lo stesso, che il puro essere".



filosofia l'effettività dell'Essere si raggiunge solo sul piano della storia; dunque, solo nel divenire essere e nulla possono opporsi l'un l'altro e risultare distinti.

Hölderlin sembra essere consapevole dell'interscambiabilità di puro essere e puro nulla nell'orizzonte del *Seyn schlechthin* ed è per questo, in definitiva, che è la natura la mediatrice privilegiata dell'essere e che l'unica filosofia in grado di annunciare questa dialettica è la filosofia del tragico: l'eroe tragico, quando si annienta, ponendosi come zero, per ricomporsi alla sua origine, intravede l'orrida eventualità di una totale mancanza di senso. La vera intuizione intellettuale che motiva la tragedia risiede nello svelamento del più grande e necessario degli inganni, ossia l'esistenza effettiva di un *Seyn schlechthin* che tutto presupponga e riconcili in un senso sovratemporale, quando esso non è altro che un'idea regolativa senza cui l'essere umano tradirebbe la sua più intima natura: aspirare ad essere tutto. Senza l'inganno del *Seyn* non sarebbe possibile l'azione né, tantomeno, la necessaria interpretazione di quello *ungeheure Streben* su cui si basa tanto la filosofia quanto la *poiesis* artistica. Il vero peccato di *hybris* è, dunque, non la pretesa di penetrare l'enigma che si nasconde sotto la *Wirklichkeit* della vita, ma quella di svelare la grande illusione di un fondamento non scalfibile dalla differenza e di scorgere, dietro le profondità dell'aorgico, l'inquietante possibilità del non-senso.

È proprio questo che vede Empedocle al cospetto della sua morte nel cratere vulcanico: la lava ribolle, scalpita, gorgoglia e si infuria, non attende inerte il figlio del destino di Agrigento, quasi a voler comunicare che essa non nasconde alcuna pacificazione originaria e che ciò che cela non è altro che la vita, il tempo, il molteplice e, forse, un senso mancante. La filosofia del tragico di Hölderlin contiene, così, in germe la tensione dell'esistenzialismo novecentesco e si conferma di grandissima validità anche in tempi lacerati come i nostri; comunica che, sebbene postulare un'età dell'oro *à la* Schiller sia un'operazione ingenua, proprio come quella di conferire all'io i poteri assoluti dell'*absolutes Ich* di Fichte, queste sono pur sempre illusioni necessarie.

La concezione tragica di Hölderlin pone, in ultima istanza, a suo proprio fondamento la vita stessa, presa nei suoi aspetti più laceranti e imperfetti, nella sua inorganica molteplicità, nel suo continuo ed erotico tendere verso se stessa. È nella natura che essa si manifesta, nell'uomo che trova il suo cantore. Il suo procedere consiste nel suo patire, nel suo amare, e, infine, nel suo essere una forza autenticamente rivoluzionaria.

## *Conclusioni*

### *1. È possibile una filosofia del tragico?*

*So dacht ich;  
nächstens mehr.  
(Hyperion)*

Al termine di questa indagine, in cui si è dimostrato che il concetto di tragico in Hölderlin scaturisce direttamente dalla sua filosofia della natura, ci si può chiedere fino a che punto quello di tragico sia effettivamente un concetto filosofico e se sia legittimo trattarlo come tale. Il tragico, infatti, potrebbe risultare, piuttosto, come un antico espediente poetologico, recuperato dal mondo greco in quanto valido artisticamente, e non rivelarsi, pertanto, una concezione filosofica. Questa idea sembra abbastanza diffusa: essa trova fondatezza persino nell'operazione aristotelica di trattare la tragedia nella poetica perché, di fatto, si tratta di un dramma, di una forma artistica, di un fenomeno, in definitiva, finito e criticabile secondo leggi precise. Per capire la tragedia come fatto artistico, dunque, servirebbero principi determinati stabiliti induttivamente, tramite l'osservazione attenta dello svolgimento dei singoli drammi e l'estrazione conclusiva di una legge che ne colga il meccanismo: un dispositivo che ne stabilisca, dunque, l'unitarietà dell'azione, del tempo e del luogo, distribuisca la sua

scansione tramite i personaggi, ne elenchi, in definitiva, i criteri per cui un dramma può definirsi luttuoso (*Trauer-spiel*) e soddisfi la nozione letteraria di tragico.

L'opinione che leverebbe, per questi motivi, il tragico dal regno astratto dei concetti si fonda, inoltre, sulla scivolosità del terreno su cui si gioca la *querelle* tra filosofia e poesia, che tende a risolvere con una binaria polarizzazione dei due mondi. La filosofia opera tramite concetti, la poesia si serve, invece, di un linguaggio simbolico, impossibile da concettualizzare senza che perda la sua potenza e la sua peculiarità. La filosofia concettualizza, *be-greift*, ciò che la poesia si limita a rappresentare. Confondere questa basilare distinzione significherebbe svuotare entrambe le discipline del loro senso e non essere più in grado di distinguere il tipo di argomentazione che si ha davanti; ogni testo che leggiamo ci si presenterebbe come un ibrido, un meticcio cittadino di due mondi, privo di una sua peculiarità e, infine, sterile e infruttuoso.

Se applichiamo tutto questo al caso di Hölderlin, un elemento, su tutti, sembra verificare la tesi dell'invalidità filosofica della sua opera e della conseguente impossibilità di fornire una filosofia del tragico: il nostro autore compone in versi, non scrive saggi. Egli non ha mai pubblicato alcun testo critico, al contrario, per esempio, di Schiller, e la massima espressione del suo pensiero è affidato ad un romanzo, a una tragedia incompiuta e a una sfilza di frammenti teorici, che hanno ben poco della completezza e dell'efficacia argomentativa di un testo hegeliano. La tesi qui esposta sembrerebbe, così, troncata alla radice. Non è possibile una filosofia del tragico come non è possibile una filosofia del comico, del romanzo o di un qualsiasi espediente poetico; qualsiasi incursione della filosofia nel terreno della poesia risulta dannosa, controproducente, snaturante, priva di ogni scientificità.

Non si intende, naturalmente, qui dare una risposta esaustiva alla domanda sulla possibilità di una filosofia della letteratura e viceversa; tuttavia, si ha il dovere, in questa sede, di porre un ulteriore problema di metodo alla *vexata quaestio* e tentare, così, di salvare questa trattazione dalle accuse summenzionate.

È davvero possibile un linguaggio che non si fondi sulla rappresentazione o sull'immagine e che non sia, per sua stessa natura, estetico? Siamo certi di poter credere che l'organo cui la filosofia e la poesia, in egual misura, si affidano possa, pur di risultare idoneo a un discorso "puro", svincolarsi dalla sua esigenza significativa, che porta alla sua valenza espressamente simbolica, senza risultare snaturato? Esiste un linguaggio che sia completamente astratto?

In altre parole, presumere che si possa fare uso di uno strumento linguistico puro, che abbia perso completamente quel legame con l'immagine che resterebbe appannaggio della poesia, per condurre un discorso filosofico, equivarrebbe a postulare un pensiero privo di immaginazione, una speculazione che non abbia bisogno di costruire il suo procedere tramite un'argomentazione rappresentativa, cioè un fluire di pensiero così puro da poter fare completamente a meno della cristallizzazione di processi in idee, in concetti, in immagini, in simboli. Questo non è possibile neanche per la filosofia. Non esiste testo filosofico che non si sia servito di immagini o, tantomeno, che non abbia riconosciuto se stesso come rappresentazione di un processo speculativo più ampio, poiché il parlare, lo scrivere, il pensare stessi sono inconcepibili e irrealizzabili senza le immagini. Su tutti, valga l'esempio dell'"astratto" Hegel, che costruisce la sua *Phänomenologie des Geistes* proprio come un romanzo di formazione filosofico, perché fornito di una trama, di una scansione temporale e, soprattutto, del susseguirsi di figure (*Gestalten*) dello Spirito, originatesi l'una dall'altra, per giungere alla figura somma, quella dello Spirito Assoluto. Eppure, la pretesa della *Phänomenologie* non è meno letteraria di quanto sia filosofica; sono filosofici gli obiettivi come le ragioni che animano l'opera, e la *loghìa*, l'espressione linguistica dello Spirito che parte dai fenomeni, ossia dalle figure finite della sua autocomprensione e del lungo dispiegamento di sé, costituisce la trama di un romanzo nella stessa misura in cui soddisfa le sue universali, e quindi filosofiche, pretese.

Se questo è vero, allora dove andrebbe ricercata la peculiare "purezza" di un testo filosofico rispetto a uno letterario? Forse, fermo restando che il discorso di cui si serve il primo è simbolico e metaforico esattamente come quello di cui si serve il secondo, sarebbe d'uopo concludere che stiamo parlando di due tipi di linguaggio diversi, ma non per essenza. Se la poesia si serve della mera figura naturalizzata, del simbolo più enigmatico per significare quel ruolo ermeneutico del linguaggio, la filosofia costruisce concetti, immagini astratte, ma sempre di immagini si serve. Qualsiasi argomentazione che fosse costruita sulla identità di filosofia e letteratura non sarebbe, probabilmente, efficace e non partirebbe dagli stessi assunti di questa trattazione. Tuttavia, non si può negare che il contatto tra le due discipline sia più forte di quanto si sia, spesso, disposti ad ammettere. Quella di chi volesse volgersi alla poesia partendo dalla filosofia, come si è tentato di fare in questo studio, o viceversa, non si classificherebbe come un'impresa sterile o insensata, ma l'indagine di chi trova negli obiettivi delle due

discipline dei punti di contatto sostanziali, gli stessi punti di partenza, e vuole scoprire fino a che punto un pensiero può dirsi poetante per sua stessa definizione.

Per questi motivi, la scelta di Hölderlin di esprimersi poeticamente non si è mai configurata come una conseguenza del riconoscimento di una propria incapacità speculativa né come una scelta di ambito; quella del nostro autore è stata, fin da principio, una scelta filosofica, partita, come si è cercato di mettere in luce, dalla pericolosità della verità teoretica e dalla necessità, per l'essere umano, della *unendliche Annäherung* verso l'Essere. Per Hölderlin, lo scarto vero e proprio tra filosofia e poesia consiste unicamente nella non opportunità per il pensiero speculativo di giungere a svelare il mistero del vuoto e inerme essere, e della possibilità, concessa solo al testo poetico, di dare l'intuizione del tutto, il sentore dell'uno, senza violarlo né distruggere la propria natura. Il nostro autore si fa poeta perché è filosofo e perché non vuole rinnegare la filosofia, intesa nel suo senso più originario. Egli ha, semplicemente, scelto il modo più genuino per avvicinarsi al suo oggetto senza abbandonare le cose, ha trovato, in definitiva, il modo per esprimere quella equidistanza tra il regno delle idee e quello della natura che è la condizione più intima dell'essere umano (e del filosofo, in quanto costretto sempre a *phileîn tēn sophiān*, in un continuo ed eterno tendere) e che consente di scoprire se stessi in quanto esseri umani.

Il motivo per cui Hölderlin non formula un concetto generale di tragico, che è, probabilmente, connesso al suo non concludere i lavori dell'*Empedokles*, risulta necessariamente da questo gruppo di argomentazioni; tale motivo non è che il tragico non esiste in filosofia, ma che, se la filosofia lo formulasse compiutamente, lo svuoterebbe, proprio come succederebbe se la poesia avanzasse la stessa pretesa. Come dimostra Benjamin nella sua trattazione sul dramma barocco tedesco e come sintetizza bene Szondi nel suo lavoro sul concetto di tragico: "Al culmine dello sguardo all'interno della struttura del tragico, il pensiero ricade esausto su se stesso. Laddove una filosofia, in quanto filosofia del tragico, diviene qualcosa di più del riconoscimento di quella dialettica di cui concorrono i suoi concetti fondamentali, laddove essa non definisce più la propria tragicità, non è più filosofia [e non letteratura! Nota mia]. Pertanto, la filosofia non sembra poter concepire il tragico – ovvero il tragico non esiste"<sup>636</sup>.

---

<sup>636</sup> Szondi, *Saggio sul tragico*, cit., p. 64.

In altre parole, il tragico discende dalla filosofia in quanto filosofia del divenire, delle cose e della natura, e si sposa, ancora, con la filosofia in quanto dialettica, in quanto metodo dell'idealismo; come s'è notato nell'ultimo capitolo<sup>637</sup>, il tragico risulta anche da quella "aporia teoretica" che giustifica l'irrompere della negatività nell'argomentazione estetica. Il tragico, dunque, si configura come terreno di riconciliazione tra speculazione ed estetica, prende gran parte del suo procedere dalla dialettica dell'idealismo, ma non si riduce ad essa. Nel concetto di tragico esiste il punto d'uscita (*Ausgangspunkt*), il "Trauer", l'attimo in cui il gioco (*Spiel*) del comporre diventa luttuoso, che il *Grund zum Empedokles* identificava nel rovesciamento delle parti e gli altri scritti critici chiamavano "paradosso". È questo il motivo per cui Hölderlin sceglie la filosofia del tragico rispetto alla dialettica; egli sa che, se tentasse di concettualizzare quel paradosso filosoficamente, esaurirebbe il *pathos* che solo il dramma può conferirgli.

Tuttavia, il risultato cui entrambe le procedure linguistiche, tanto quella filosofica che quella poetica, sembrano mirare appare identico; scorgere la possibilità che, dietro il geroglifico che la natura infinita nasconde, si celi il nulla e non l'essere, il vuoto e non l'intero, l'assenza e non la presenza. Ecco che la via di Hölderlin si ricongiunge, così, a quella di Hegel; entrambi paiono trovare lo stesso punto debole del procedere idealistico, entrambi lo sfiorano e lo annunciano. È il modo di risoluzione del problema che, ancora, li differenzia; se Hegel fa culminare il processo inaugurato dalla *Phänomenologie des Geistes* con la *Enzyklopädie* e le lezioni berlinesi, Hölderlin interrompe la sua impresa e si rifugia nel silenzio del poeta-filosofo, pena per aver troppo osato e troppo avvertito con la *Umdrehung* tragica di cui si è fatto campione.

Egli torna, così, alle cose, alla natura, al tempo, perché ha scoperto che il tutto che cercava non è altro che questo: il ribollente caos dell'Etna. Se questo nasconde l'inquietante possibilità del nulla o un'irenica e perfetta quiete, non ci è dato di saperlo; a quel segreto, lungi dal poterlo svelare, possiamo solo e comunque tendere.

---

<sup>637</sup> Cfr. *infra*, par. 3.5.

## *Bibliografia*

### *Opere di Hölderlin*

*Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe* a cura di N. V. Hellingrath, F. Seebass, L. V. Pigenot, Propyläen Verlag, Berlin 1923.

*Hyperion (vollendete Fassung)* (1799), trad. di Giovanni Vittorio Amoretti, *Iperione*, Feltrinelli, Milano 1981.

*Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (1800), trad. a cura di M. Portera, *Se il poeta è anzitutto padrone dello spirito...*, ETS, Pisa 2010.

*Der Tod des Empedokles* (1826), trad. a cura di Elena Polledri e Laura Balbiani, *La morte d'Empedocle*, Bompiani, Milano 2003.

*Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Mondadori, Milano 1971.

*Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977.

*Sul tragico*, trad. a cura di Remo Bodei, Feltrinelli, Milano 1980.

*Poesie*, a cura di Luca Crescenzi, BUR, Bologna 2001.

*Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, SE, Milano 2004.

Hegel (?), Schelling (?), Hölderlin (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*, a cura di Leonardo Amoroso, Pisa 2007, ETS.

### *Studi su Hölderlin*

Allemann, Beda, *Hölderlin zwischen Antike und Moderne*, in Hölderlin Jahrbuch n. 24, Tübingen 1984/5.

Almhofer, Werner, „Wildniß“ und Vergnügen. Hölderlins mythologische Bildersprache in den späten Korrekturen von „Brod und Wein“, in Hölderlin Jahrbuch n. 26, Tübingen 1988/9.

Autori vari, *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserm Jahrhundert*, a cura di Alfred Kellert, J. C. B. Mohr, Tübingen 1961.

Crescenzi, Luca, Introduzione a *Poesie*, a cura di Luca Crescenzi, BUR, Bologna 2001.

Babich, Babette, *Words in Blood, like Flowers: Philosophy and Poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, 2006.

Bachmaier, Helmut, *Transzendente Reflexion der Poesie*, Klett-Cotta, Stuttgart 1979.

Baeumer, Max L., *Hölderlin und das Hen kai Pan*, Monatshefte für deutsche Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, vol. 59, n°2, University of Wisconsin Press, 1967.



Bennholdt-Thomsen, Anke, *Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins*, in Hölderlin Jahrbuch n. 30, Tübingen 1996/7.

Binder, Wolfgang, *Sprache und Wirklichkeit in Hölderlins Dichtung*, in Hölderlin Jahrbuch n. 9, Tübingen 1955/6.

Birkenhauer, Theresia, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Vorwerk, Berlin 1996.

Birkenhauer, Theresia, "Natur" in Hölderlins Trauerspiel "Der Tod des Empedokles", in Hölderlin Jahrbuch n. 30, Tübingen 1996/7.

Böschstein, Bernard, *Dionisos in Heidelberg*, in Hölderlin Jahrbuch n. 24, Tübingen 1984/5.

Bremer, Dieter, "Versöhnung ist mitten im Streit". Hölderlins Entdeckung Heraklits, in Hölderlin Jahrbuch n. 30, Tübingen 1996/7.

Buttner, Stefan, *Natur – Ein Grundwort Hölderlins*, in Hölderlin Jahrbuch n. 26, Tübingen 1988/9.

Cornelissen, Maria, *Die Manes-Szene in Hölderlins Trauerspiel "Der Tod des Empedokles"*, in Hölderlin Jahrbuch n. 14, Tübingen 1965/6.

Corssen, Meta, *Die Tragödie als Begegnung zwischen Gott und Mensch. Hölderlins Sophokles-Deutung*, in Hölderlin Jahrbuch n. 13, Tübingen 1948/9.

Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung (Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin)* (1906), trad. a cura di Nicola Accolti Gil Vitale, *Esperienza vissuta e poesia*, il Melangolo, Genova 1999.

Frank, Manfred, *Hölderlin über den Mythos*, Hölderlin Jahrbuch n. 27, Tübingen 1990/1.

Gaier, Ulrich, *Hölderlin. Eine Einführung*, A. Francke Verlag, Tübingen, Basel 1993.

Gargano, Monica, *La ricerca della misura. Essere, Armonia e Tragico nel pensiero di Hölderlin*, ETS, Pisa 1996.

Grimm, Sieglinde, *Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie* in *Poetica* 33, 2001.

Heidegger, Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1936-68), trad. di Leonardo Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.

Heidegger, Martin, *Hölderlins Erde und Himmel*, in Hölderlin Jahrbuch n. 10, Tübingen 1958/60.

Henrich, Dieter, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1992.

Hölscher, Uvo, *Empedokles von Akragas. Erkenntnis und Reinigung*, in Hölderlin Jahrbuch n. 13, Tübingen 1963-4.

Hölscher, Uvo, *Empedokles und Hölderlin*, Im Insel Verlag, Frankfurt am Main 1965.

Hölscher, Uvo, *Vom Ursprung der Naturphilosophie*, in Hölderlin Jahrbuch n. 30, Tübingen 1996/7.

Jamme, Cristoph, *Ein ungelehrtes Buch. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1787-1800*, Bouvier, Bonn 1983.

Jamme, Cristoph, *Hegel and Hölderlin* in CLIO, A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History, Indiana University Press – Purdue University Fort Wayne, n.15, 1986/4.

Kocziszky, Eva, *Die Empedokles Fragmente als Übersetzung*, in Hölderlin Jahrbuch n. 26, Tübingen 1988/89.

Link, Jürgen, *Schillers "Don Carlos" und Hölderlins Empedokles: Dialektik der Aufklärung und heroisch-politische Tragödien* in *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, Wink, München 1983.

Mecacci, Andrea, *Hölderlin e i greci*, Pendragon, Bologna 2002.

Mecacci, Andrea e Portera, Mariagrazia, a cura di, *Hölderlin: la cesura del vivente*, Aisthesis. Rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica, vol. 3, n. 1, 2010.

Mögel, Ernst, *Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994.

Mojasevic, Miljan, *Stille und Mass*, Hölderlin Jahrbuch n. 13, Tübingen 1963-4.

Otto, Walter F., *Der griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, Kupper, Berlin 1939.

Otto, Walter F., *Hölderlin und die Griechen*, in Hölderlin Jahrbuch n. 3, Tübingen 1948/9.

Pezzella, Mario, *La concezione tragica di Hölderlin*, Il Mulino, Bologna 1993.

Polledri, Elena, „...immer besteht ein Maas“, *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

Pfotenhauer, Helmut, *Dionysos. Heinse – Hölderlin – Nietzsche*, in Hölderlin Jahrbuch n. 26, Tübingen 1988/9.

Portera, Mariagrazia, *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Supplementa Aesthetica, Palermo 2010.

Ryan, Lawrence, *Hölderlins „Hyperion“. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart 1965.

Schadewaldt, Wolfgang, *Hölderlin und Homer*, in Hölderlin Jahrbuch n.7, Tübingen 1953.

Schadewaldt, Wolfgang, *Hölderlins Weg zu den Göttern*, in Hölderlin Jahrbuch n. 9, Tübingen 1955/6.

Schadewaldt, Wolfgang, *Die Empedokles-Tragödie Hölderlins. Ein Vortrag*, in W. Schadewaldt, *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, Deutschen Taschenbuch, München 1966.

Schmidt, Jochen, *Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung*, in Hölderlin Jahrbuch n. 29, Tübingen 1994/5.

Söring, Jürgen, *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1973.

Söring, Jürgen, „Die göttlichgegenwärtige Natur bedarf der Rede nicht“. *Wozu also Dichter?*, in Hölderlin Jahrbuch n. 30, Tübingen 1996/7.

Staiger, Emil, *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*, in Hölderlin Jahrbuch n. 13, Tübingen 1963-4.

Volke, Werner, „O Lacedämons heiliger Schutt!“. *Hölderlins Griechenland: Imaginierte Realien – Realisierte Imagination*, in Hölderlin Jahrbuch n. 24, Tübingen 1984/5.

Wagmann, Paul, *Friedrich Hölderlins Empedokles-Bruchstücke. Eine literar-historische Untersuchung*, Nendeln, Lichtenstein 1970 (ristampa).

Waibel, Violetta, *Hölderlin und Fichte (1794-1800)*, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2000.

Wöhrmann, Klaus-Rudiger, *Hölderlins Wille zur Tragödie*, Fink, München, 1967.

Zagari, Luciano, *La città distrutta di Mnemosyne*, ETS, Pisa 1999.

### *Altri testi citati*

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944), trad. di R. Solmi, *La dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1974, p. 11.

Agostino d'Ippona, *De vera religione, De utilitate credendi e De fide rerum quae non videntur*, a cura di Luigi Franco Pizzolato, Onorato Grassi e Nello Cipriani, Città Nuova, Roma 1994.

Amoretti, Giovanni Vittorio, *Wilhelm Heinse e il suo Ardinghello*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, vol. I, Zanichelli, Bologna 1932.

Aristotele, *Poetica*, trad. a cura di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.

Autori vari, *Storia del Pensiero filosofico e scientifico*, a cura di Ludovico Geymonat, Garzanti, Milano 1970, vol. I, *L'antichità e il medioevo*.

Autori vari, *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, a cura di Cristoph Jamme e Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.

Autori vari, *Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

Autori vari, *Nomos Basileus. La legge sovrana.*, a cura di Ivano Dionigi, BUR, Milano 2006.

Autori vari, *Studi sui Problemata Physika aristotelici*, a cura di Bruno Centrone, Bibliopolis, Napoli 2011.

Autori vari, *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, a cura di Danilo Manca, ETS, Pisa 2013.

Autori vari, *Schiller lettore di Kant*, a cura di Alberto Siani e Gabriele Tomasi, ETS, Pisa 2013.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (1750-8), trad. di Salvatore Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo 2002.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1974), trad. di Giulio Schiavoni, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt* (1981), trad. di Bruno Argenton, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984.

Böhme, Gernot. *Der Typ Sokrates*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992.

Campioni, Giuliano, *Nietzsche: la morale dell'eroe*, ETS, Pisa 2008.

Chitwood, Ava, *Death by Philosophy. The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus, and Democritus*, The University of Michigan Press, 2004.

D'Angelo, Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

Della Volpe, Giovanni, *Hegel romantico e mistico (1793-1800)*, Le Monnier, Firenze 1929.

Diderot, Denis, *Oeuvres esthétiques*, a cura di Paul Vernière, Garnier Freres, Paris 1959.

Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più illustri filosofi in dieci libri*, trad. a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2005.

Düsing, Klaus, *Das Problem der Subjektivität in Hegels Logik e Idealität und Geschichtlichkeit der Kunst in Hegel. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zum Prinzip des Idealismus und zur Dialektik*. Hegel-Studien, Bonn 1976.

Empedocle, *Frammenti*, trad. a cura di Franco Trabattoni e Carlo Sini, Marcos y Marcos, Milano 1987.

Eraclito, *Frammenti*, a cura di Miroslav Marcovich, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Esiodo, *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, BUR, Bologna 1984.

Farina, Mario, *L'estetica del giovane Hegel*, in *Annali del Dipartimento di Filosofia (nuova serie)*, XVIII, Firenze University Press, Firenze 2011.

Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage der sogesammten Wissenschaftslehre* (1794), trad. di Adriano Tilgher, *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza* in *La dottrina della scienza*, Laterza, Bari 1971.

Franks, Paul W., *All or Nothing. Systematicity, Transcendental Arguments and Skepticism in German Idealism.*, Harvard University Press, 2005.

Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie* (1917), trad. di James Strachey, *Mourning and Melancholia*, in *The Standard Edition of the complete Psychological Works of Sigmund Freud*, volume XIV, *On the history of Psycho-Analytic Movement*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London 1956-74.

Giordano Bruno, *Dialoghi italiani* (1585), a cura di Giovanni Gentile e Giovanni Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985.

Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. di Gianluca Garelli, *Fenomenologia dello Spirito*, Einaudi, Torino 2008.

Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Wissenschaft der Logik* (1812), trad. di Claudio Cesa, *La Scienza della Logica*, Laterza, Roma-Bari 1974.

Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Jugendschriften* (1907), trad. di Nicola Vaccaro e Edoardo Mirri, *Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli 1971.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), trad. a cura di Pietro Chiodi e Franco Volpi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2005.

Heidegger, Martin, *Scritti politici*, a cura di F. Fédier e G. Zaccaria, Piemme, Segrate 1988.

Heinse, Wilhelm, *Ardinghella und die glückseligen Inseln* (1794), Wilhelm Borngräber, Berlin – Leipzig 1914.



Henrich, Dieter, *Hegel im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

Herder, Johann Gottfried, *Liebe und Selbstheit*, trad. a cura di Salvatore Tedesco, *Amore ed Egoità*, Aisthesis, 2009, anno II, vol. I.

Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen I* (1900), trad. di Giovanni Piana, *Ricerche Logiche I*, Il Saggiatore, Milano 1968.

Jacobi, Friedrich Heinrich, *David Hume über den Glauben oder Idealismus und Realismus* (1787), trad. di B. Sassen, in *Kant's Early Critics, The Empiricist Critique of Theoretical Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft (B)* (1787), trad. di Pietro Chiodi, *Critica della ragion pura*, UTET, Torino 1967.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. a cura di Leonardo Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Bologna 1995.

Montuori, Mario, *Socrates. Physiology of a myth*, J. C. Gieben, Amsterdam 1981.

Negri, Antimio, *Schiller e la morale di Kant*, Milella, Lecce 1968.

Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), trad. a cura di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977.

Nietzsche, Friedrich, *Götzen-Dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1888), trad. a cura di Mazzino Montinari, *Il crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1983.

Novalis, *Opera filosofica I e II*, a cura di Giampiero Moretti, Einaudi, Torino 1993.

Orazio, *Ars Poetica*, trad. a cura di Eckart Schäfer, *Die Dichtkunst*, Réclam, Stuttgart 1972.

Otto, Walter F., *Der Mythos und das Wort*, Klett, Stuttgart 1962.

Pareyson, Luigi, *Fichte*, Mursia, Milano 1976.

Pareyson, Luigi, *Estetica dell'idealismo tedesco, III. Goethe e Schelling*, Mursia, Milano 2003.

Platone, *Ione*, trad. di Federico Mario Petrucci e Bruno Centrone, Einaudi, Torino 2012.

Platone, *Fedone* in *Opere Complete*, I, trad. a cura di Manara Valgimigli, Laterza, Roma-Bari, 1982.

Platone, *Simposio*, trad. di Carlo Diano, Marsilio, Venezia 1992.

Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano 1993.

Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, trad. a cura di Gian Biagio Conte, *Storia Naturale*, Einaudi 1983.

Pseudo-Longino, *Del Sublime*, trad. di Giuseppe Martano, Laterza, Roma-Bari 1965.

Reinhold, Karl, *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögen*, (1789), a cura di E. O. Onnasch, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2010.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discors sur la vertu du héros* (1751) in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1959-95, tomo II.

Rousseau, Jean-Jacques, *Emile, ou de l'éducation* (1762), trad. a cura di Aldo Visalberghi, *Emilio*, Laterza, Roma – Bari 1999.

Schelling, Friedrich, *System des transcendentalen Idealismus* (1800), trad. di Guido Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano 2006.

Schelling, Friedrich, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795), trad. di A. Moscati, *Dell'Io come principio della filosofia*, Cronopio, Napoli 1991.

Schiller, Friedrich, *Über Anmuth und Würde* (1793), trad. di Donato Di Maio e Salvatore Tedesco, *Grazia e Dignità*, SE, Milano 2010.

Schiller, Friedrich, *Über das Pathetische* (1793), trad. a cura di Luigi Reitani, *Sul patetico* in *Del Sublime*, SE Abscondita, Milano 2003.

Schiller, Friedrich, *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1794), trad. di Giovanna Pinna, *Lettere sull'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009.

Schiller, Friedrich, *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1794), Bibliothek der Erstausgaben, München 1997.

Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1800), trad. a cura di Elio Franzini e Walter Scotti, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, SE, Milano 1986.

Schiller, Friedrich, *L'ideale e la vita*, in *Poesie Filosofiche*, a cura di Giampiero Moretti, SE, Milano 1990.

Schlegel, Friedrich e Schlegel, August Wilhelm, *Athenäum 1798-1800. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi, Donatella Mazza, Bompiani, Milano 2009.

Sofocle, *Antigone*, trad. di Massimo Cacciari, Einaudi, Torino 2007.

Strack, Friedrich, *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, u. Geschichte in der Frühzeit*, Niemayer Verlag, München 1976.

Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische* (1961), trad. a cura di Gianluca Garelli e Federico Vercellone, *Sul tragico*, Einaudi, Torino 1996.

Tedesco, Salvatore, *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima filosofia di Herder*, Aisthesis, 2010, anno III, vol. II.

Trousseau, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La conscience en face du mythe*, Lettres modernes, Paris 1967.

Voltaire, *Prix de la justice et de l'humanité. Commentaire sur l'Esprit des Lois de Montesquieu* (1777) in *Oeuvres Complètes*, Oxford University Press, 2008.

## *Sitografia*

<http://www.aisthesisonline.it/>

<http://www.friedrich-schiller-archiv.de>

<http://www.hoelderlin-gesellschaft.de>

<http://www.klassik-stiftung.de/>